



ante Alighieri

LA DIVINA COMMEDIA



Fratelli
Fabbri
Editori

Dante Alighieri

LA DIVINA
COMMEDIA



Volume IV

urgatorio

TUTTE LE FOTOGRAFIE PUBBLI-
CATE IN QUEST'OPERA, SONO
STATE ESEGUITE DALLA CASA
EDITRICE FRATELLI FABBRI; TUT-
TI I RELATIVI DIRITTI SONO DI
PROPRIETÀ ESCLUSIVA DI « FRA-
TELLI FABBRI EDITORI » - MILANO.



PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA RISERVATA
Copyright, ©, 1965 by Fratelli Fabbri Editori - Milano
Stampa Fratelli Fabbri Editori - Milano - Printed in Italy



urgatorio, Canto XIX

Dante si trova nella cornice degli accidiosi allorché, mentre l'alba è ormai prossima, riceve in sogno una visione: gli appare l'immagine di una donna deforme, che in un secondo tempo si trasforma, agli occhi del pellegrino, in una bellissima sirena, che cerca di attirarlo con il fascino del suo canto. Ma un'altra figura femminile, comparsa all'improvviso a fianco del Poeta, rivela il male nascosto in quella femmina balba, riscuotendo Dante dal suo sonno.

I due pellegrini possono così riprendere il cammino, guidati verso il passaggio che porta al girone superiore dalla voce dell'angelo del quarto girone, che assolve Dante dal peccato di accidia. Subito dopo Virgilio spiega al discepolo che la mostruosa apparizione del sogno era simbolo dei peccati di avarizia, gola e lussuria, che vengono espiati negli ultimi tre gironi del purgatorio. Nella quinta cornice, dove le anime degli avari giacciono bocconi a terra, legate nelle mani e nei piedi, Dante incontra l'ombra di Ottobuono dei Fieschi, che fu papa col nome di Adriano V: dopo aver rivelato al pellegrino la sua dignità di un tempo, il pontefice confessa le proprie colpe, dichiarando però di essersi convertito subito dopo essere ascenso alla cattedra di Pietro; solo allora, infatti, comprese che nessun possesso terreno può placare la sete di conquista dell'uomo e che la vera felicità è data solo dai beni spirituali.

INTRODUZIONE CRITICA

Nonostante i suggerimenti dei critici, ricchi di considerazioni inedite sul canto XIX del *Purgatorio*, appare di scarsa utilità tentare di stabilire un raccordo fra la prima parte di esso, occupata dal sogno antelucano di Dante e dominata dalle inquietanti metamorfosi del personaggio-emblema della *femmina balba*, e la seconda, nella quale il protagonista, ormai sfuggito alle brume di quella magia impura, ascolta contrito il resoconto che del proprio tacito, interiore volgersi al bene fa un romano pontefice: conversione dalle catene di una brama mai sazia alla pace di una rinuncia liberatrice. Nemmeno il sommo tra gli splendori mondani - quel *gran manto* che sembrava dovesse coronare, placandola alfine, la sua sete di avere e di dominio - si rivelò, allorché egli fu in grado di vedere, al di là degli oggetti e della sete di conseguirli, la loro sostanziale vanità, tale da poter soddisfare il suo anelito a partecipare a tutt'altra sorta di beni: quelli dello spirito. Anzi, il *successor Petri*, nel dichiararsi umilmente *conservo* del pellegrino ancora gravato del peso della carne, sottolinea in modo esplicito il gravame di affanni, di responsabilità, di sollecitudini costanti, che si abbatté sulla sua anima - stanca all'improvviso e volta a più serene pause - allorché ricevette, lui, uomo fallibile e spento, l'investitura del sommo sacerdozio.

Né le proposte avanzate dal Tonelli, al fine di istituire criticamente una unità poetica, oltre che strutturale e narrativa, del canto risultano convincenti, e neppure quelle del Marti, assai più puntuali e sfumate. Rileva il Marti che, se al Tonelli non è sfuggita "l'esistenza di un saldo legame tra l'episodio di Adriano V e l'orchestrazione onirica intorno alla *femmina balba*...", tale legame "egli credeva di poter cogliere, avvicinando la conversione di Adriano V all'altra, in verità assai diversa, della *femmina balba* in dolce sirena, in modo... fittizio e del tutto esteriore; là dove una più persuasiva corrispondenza è da cogliersi, invece, nel valore interiore, nel richiamo insomma alla legge morale, nella sintesi drammatica della lotta tra il bene ed il male, fra il peccato e la virtù, operanti insieme nel primo e nel secondo episodio".

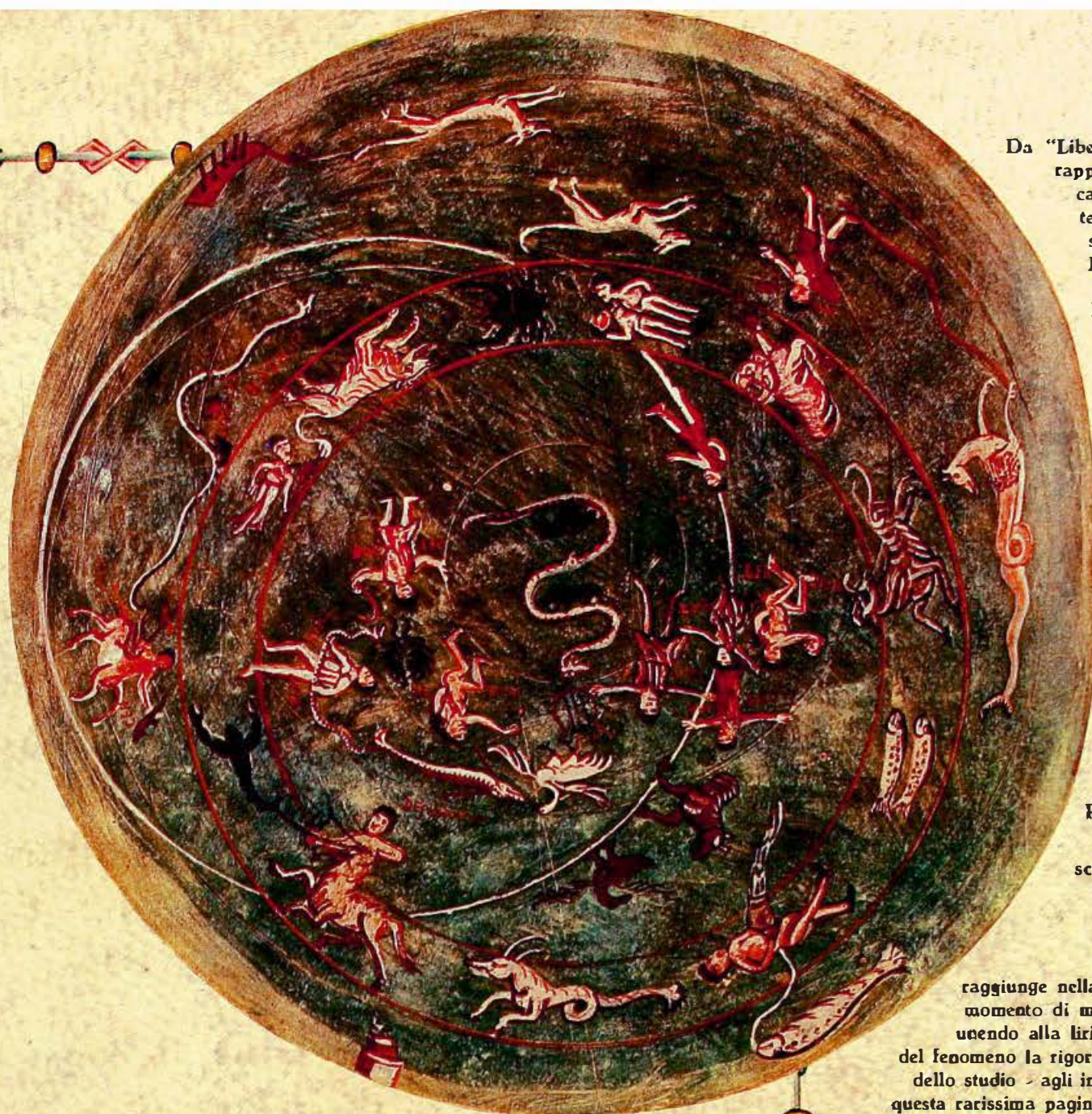
Più che il raffronto fra la prima parte del canto e l'incontro di Dante con il pontefice espiente potrebbe forse riuscire istruttivo il paragone, proposto già in una nota del suo commento dal Momigliano, fra la conversione di Ottobuono dei Fieschi e quella di Guido da Montefeltro. Un altro raffronto, marginale ma non per questo meno indicativo di certe costanti del pensiero del Poeta, potrebbe istituirsi tra l'incontro del XIX del *Purgatorio* e il colloquio, ispirato da ambo le parti a satanico cinismo, tra Dante e il capovolto papa simoniac, nel XIX dell'*Inferno*: nella terza bolgia Dante s'inginocchiava accanto alla buca del pontefice quasi ad afferrarne, in tutta la loro estensione d'infamia, le parole - *come l frate che confessa lo perfido assessin* -: nella

cornice degli avari l'atto dell'inginocchiarsi esprime invece riverenza non soltanto per la dignità sacerdotale rivestita in vita da Adriano V - le somme *chiavi* con tanta leggerezza schernite, nel XXVII della prima cantica, da Bonifacio VIII - ma per la persona stessa del penitente, considerato nella sua più segreta umanità. Ma il raffronto con la « conversione » di Guido da Montefeltro risulta più ricco, investe una zona più ampia del sentire del Poeta. La conversione di Guido da Montefeltro è stata inautentica: questo processo interiore e di progressiva conquista dell'interiorità dovrebbe esprimere una spontaneità assoluta, priva di fini che non siano assorbiti e come annullati nella considerazione di un fine ultimo e sacro, in virtù del quale sussistono tutti gli altri. Ma, dalle sue stesse parole, abbiamo appreso che l'*uom d'arme* si era fatto *cordigliero* per coronare quasi, con un supremo implacabile inganno, una vita che nell'inganno aveva trovato le sue sufficienti difese.

Come hanno sottolineato sia il Tonelli sia il Marti, la conversione di Adriano V è veduta dal Poeta nel pudore del suo approfondirsi: dal sommesso accenno ad una felicità edenica perduta (*intra Sici e Chiaveri s'adima...*), barattata in seguito col vano inseguire false apparenze di bene (*la vita bugiarda*), alla fase del suo saldo ricostituirsi, attraverso la preghiera e il sacrificio di sé.

Laddove la conversione di Ottobuono dei Fieschi ci appare - nel prorompere irresistibile eppure lento, meditato (*goccia a goccia* preciserà nel canto successivo il Poeta) delle lacrime - limpida, sincera, espressione di un ripensamento dolente, quella del Montefeltrano si configura invece come il risultato di un calcolo duro e superbo, di una sollecitazione incontenibile del suo « io » accentratore e rapace: estremo inganno teso, alle soglie della vecchiaia, a se medesimo e, nell'interiorità profanata della sua anima, a Dio. Guido da Montefeltro volle « forzare » la mano del cielo, imporre anche ad essa (ultima beffa e bestemmia) la sua volontà implacata, quell'astuzia che lo aveva lasciato di corruschi, temibili bagliori agli occhi del mondo. Non chinò il capo, non ebbe l'intuizione che la sua intelligenza avrebbe acquistato peso reale, calore, ricchezza di orizzonti nell'atto che l'avrebbe integrata entro l'intelligenza che ritma il respiro del mondo, non concepì la propria rendizione come sottomissione ai decreti di un volere che non fosse il suo. Ignorò l'umiltà; come nella ferrea armatura da lui indossata nel primo periodo della sua vita, restò murato - anche dopo aver rivestito il saio francescano - nell'immagine contraffatta che di se stesso si era voluta orgogliosamente foggiare e che con tanta crudeltà e clamore l'inganno mondano - corrispondendo ai suoi inganni - aveva riverberato su di lui: quella dell'uomo che seppe *li accorgimenti e le coperte vie*, quella dell'anima che in seguito, sottratta ai miraggi del tempo, si vanterà ancora della riuscita di un cupo, miserabile consiglio frodolente.

Da "Liber calculatorius": la rappresentazione di una carta del cielo. Min. tedesca - inizio del sec. IX - (Monaco, Biblioteca Regionale Bavarese - Ms. Lat. 210 - f. 113 v)



Purgatorio XIX, 1-3

La speculazione scientifica del mondo medievale confluisce ampiamente nella tradizione letteraria e figurativa: se essa raggiunge nella poesia di Dante il momento di maggior esaltazione - unendo alla lirica rappresentazione del fenomeno la rigorosità e la precisione dello studio - agli inizi, come testimonia questa rarissima pagina miniata del secolo IX, si esprime in forme di immediata percezione e di commovente semplicità.

Canto XIX

1 Nell'ora che non può 'l calor diurno
intepidar più il freddo della luna,
vinto da terra, e calor da Saturno;

4 quando i geomanti lor Maggior Fortuna
veggiono in oriente, innanzi all'alba,
surger per via che poco le sta bruna;

4. nell'ora in cui gli indovini (*i geomanti*) vedono sorgere ad oriente, poco prima dell'alba, una figura somigliante a quella che essi chiamano Fortuna Maggiore, in una parte dell'orizzonte (*per via*) che per poco tempo rimane ancora oscura (*bruna*).

I *geomanti* erano indovini che traevano le loro predizioni dallo studio di figure geometriche ottenute segnando sulla sabbia o sulla terra (*geomanti*: indovini per mezzo della terra) dei punti senz'ordine e congiungendo questi punti con linee. Tra le figure di particolare valore per i geomanti vi era quella chiamata *Fortuna maior* (*Maggior Fortuna*), formata da sei punti in forma di quadrilatero munito di una coda, e simile alla figura formata dalle ultime stelle dell'Acquario e dalle prime della costellazione dei Pesci, che precedono la costellazione dell'Ariete, in congiunzione con la quale, durante l'equinozio di primavera, sorge il sole (*per via che poco le sta bruna*).

1. Nell'ora (l'ultima della notte) in cui (che) il calore solare (*diurno*) non può più mitigare (*intepidar*) il gelo dei raggi lunari, perché ormai è vinto dal freddo naturale della terra (*da terra*), e talvolta da quello del pianeta Saturno.

Secondo la scienza del tempo si attribuiva il progressivo raffreddamento notturno della terra ai raggi freddi del pianeta Saturno (cfr. *Convivio* II, XIII, 25), quand'era all'orizzonte, e della luna, la quale "non è fredda in sé; ma è effettiva di freddo" (Buti).



Nel '300 può reggere il confronto con la superba sintesi scientifico-poetica di Dante solo la ricchissima serie di affreschi giotteschi che decorano il Palazzo della Ragione di Padova, illustrando - con personificazioni e allegorie - gli attributi e le influenze dei pianeti e dei mesi.

mine) indica il suo ambiguo proporsi come menzogna, involuzione dolorosamente ostacolata dal male che porta in sé, negazione di ogni luce di evidenza; 2) incapacità quindi di scorgere il vero, del quale pur riesce ad avere un qualche presentimento, ma distorto, incompleto, adulterato. Il Poeta non la definisce cieca, ma soltanto *guercia*; la cecità assoluta - appunto perché esprime una condizione definitiva, priva di ambiguità - ne avrebbe in certo modo nobilitato, sul piano dell'immaginazione del sogno, la figura, avrebbe potuto far supporre nella cecità dei suoi occhi di carne un dono di Dio, il segno tangibile di una luminosità interiore e serena, di un possesso del vero svin-

7 mi venne in sogno una femmina balba,
nelli occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba.

10 lo la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta

13 la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com'amor vuol, così le colorava.

16 Poi ch'ell'avea il parlar così disciosto,
cominciava a cantar sì che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.

7. mi apparve in sogno una donna balbuziente (*balba*), con gli occhi guerci, e sclancata (*souva i piè distorta*), con le mani rattappite (*monche*), e pallida (*scialba*) in volto.

La *femmina balba* e deforme è simbolo, come chiarirà più avanti Virgilio (versi 58-60), dei tre vizi nei quali l'uomo cade per eccessivo amore (*per troppo... di vigore*) dei beni terreni, vizi che si puniscono nei tre ultimi gironi del purgatorio: avarizia, gola, lussuria (cfr. canto XVII, versi 133-137).

La mostruosa apparizione femminile è emblema - nella lattezza dell'aspetto esteriore - di una somma di incapacità: 1) incapacità di parlare, di formulare quindi un pensiero, di comunicare una verità; la "distorsione" che ne definisce l'aspetto fisico è già anticipata (verso 7) nel balbettamento che manifesta il vaneggiare della mente nei meandri di un errore senza riscatto; poiché la parola è l'equivalente - la forma sensibile - del pensiero, il balbettamento della *femmina* (una connotazione negativa è già nella scelta di questo ter-

colato dalle remore dell'apparato sensorio;

3) incapacità non soltanto di scorgere il vero - il quale coincide, nella visione cristiana, con una accresciuta pienezza di vita - ma anche di procedere sulla via che al vero conduce (*souva i piè distorta*).

La figura della *femmina balba* risulta ripugnante proprio in virtù di questo dimezzamento di ogni caratteristica umana che in lei si rende manifesto: non è priva del dono della parola, ma balbetta; possiede ancora la capacità



Purgatorio XIX, 1-3

Da "I mesi e le occupazioni dei mesi" probabilmente di Giotto (c. 1266-1337) o della sua scuola: la rappresentazione della luna (a sinistra); la rappresentazione del pianeta Saturno (a destra). (Padova, Palazzo della Ragione)

13. la lingua, quindi in breve tempo (*in poco d'ora*) le raddrizzava tutta la persona, e donava al volto sbiancato (*smarrito*) quel colore roseo che è suscitato dall'amore (*com'amor vuol*).

Dante è preda di un sogno ingannatore. Il suo sguardo trasforma la mostruosa apparizione iniziale in essere di suprema seduzione. La *femmina balba* assume - nel tempo che scandisce una illimitata ipnosi - le fattezze che il desiderio conferisce al proprio oggetto (è un dato dell'esperienza comune che la realtà si attegga diversamente a seconda del modo in cui la consideriamo: troviamo in essa ciò che in essa abbiamo posto). Il Poeta esprime questa attrazione fatale, sottratta ai freni della volontà cosciente, dicendo: *com'amor vuoi, così le colorava* (verso 15). Nel *vuol* è tutta la ineluttabilità di *amor*, naturalisticamente concepito, secondo teorie che erano state del dolce stil novo, in quanto negazione radicale non solo dell'amore cristiano (la carità, virtù sovranaturale), ma anche di quel freno infuso in noi per vie naturali, che - secondo quanto è stato detto nel canto precedente - deve custodire *la soglia* dei nostri istinti. *Così le colorava*: nel colore si compendia ciò che di più leggiadro - e leggero - è dato riscontrare nel mondo del visibile; ogni forma, ogni struttura lineare propongono sempre un pensiero, introducono alle asperità ed ineluttabilità della logica, laddove le pure qualità cromatiche si porgono a noi come oggetto di incontaminata sensazione, di fluido sogno, indeciso tra l'essere e il parere.

16. Dopo che ebbe così sciolta la lingua (*il parlar*), la donna cominciava a cantare con tanta dolcezza (*si*) che a fatica (*con pena*) avrei potuto distogliere da lei la mia attenzione (*intento*).
19. «Io sono» cantava, «io sono la dolce sirena, che distolgo dalla loro via (*dismago*) i marinai in mezzo al mare, a tal punto sono piena di piacere per chi mi ascolta (*a sentir*)!

Le sirene, secondo il mito, erano mostri marini dall'aspetto di bellissima donna nella parte superiore del corpo, e di mostruoso pesce in quella inferiore, ed ammaliavano i marinai con il loro dolce canto, attirando le navi a sfasciarsi contro gli scogli. Già presso gli antichi esse rappresentavano il rovinoso allettamento del piacere sensuale.

22. Io attrassi (*volsi*) col mio canto anche

- 19 «Io son» cantava, «io son dolce serena, che' marinari in mezzo mar dismago; tanto son di piacere a sentir pienal

- 22 Io volsi Ulisse del suo cammin vago al canto mio; e qual meco si ausa, rado sen parte; sì tutto l'appagol!»

di vedere, ma si tratta di un vedere parziale, e quindi, di necessità, falsificante (*nelli occhi guercia*); è in grado di camminare, ma grottescamente, spaventosa marionetta, per la deformazione che ne deturpa e rende, se non inservibili, certo incapaci di seguire un percorso rettilineo (la via che conduce al vero), gli organi del movimento (*soua i piè distorta*). Questa apparizione antelucana contrasta violentemente - pur inquadrandosi in esso - con il glorioso esordio, profilante, sullo sfondo di spiagge infinite, in una luce

già densa del presagio solare (*per via che poco le sta bruna*), la visione, sia pure ottenuta al di fuori della preghiera e della Grazia, di quella enigmatica beneaugurante *Maggior Fortuna*, della quale solo i geomanti hanno il potere di costruire i profili e decifrare il messaggio.

10. Io la osservavo fissamente; e come il sole rinfranca (*conforta*) le membra intrizzite che il freddo della notte intorpidisce (*aggrava*), così il mio sguardo le rendeva sciolta (*scorta*)

Ulisse, sebbene desideroso (*vago*) di proseguire il suo cammino; e chiunque (*qual*) si abitua (*si usa*) alla mia compagnia (*meco*), raramente se ne allontana, a tal punto riesco ad appagarlo totalmente (*tutto*)!»

Ulisse, secondo il racconto di Omero, sfuggì al fascino delle sirene, ma non a quello di Circe - che fu una maga e non una sirena - la quale trattene l'eroe greco per più di un anno (cfr. *Inferno* XXVI, 91-92). Dante, che non aveva letto l'*Odissea*, probabilmente fu ingannato dall'ambiguità di un passo del *De finibus* (V, XVIII, 48-49), in cui Cicerone traduce le pa-

role delle sirene, ma non dice affatto che Ulisse sfuggì al loro canto; oppure ha usato il vocabolo «sirena» in senso metaforico, per indicare genericamente gli allettamenti dei falsi piaceri. Interessante appare soffermarsi sulla caratterizzazione che la fantomatica apparizione notturna, il binomio per adesso ancora enigmatico, insolubile, *femmina-serena*, fornisce del peregrinare di Ulisse. Nell'epico, asciutto resoconto del canto XXVI dell'*Inferno* questo peregrinare aveva un movente (*l'ardore... a divenir del mondo esperto*) e una meta (*l'esperienza*), scaturiva dalla incondizionata dedizione a quelli che, nei convincimenti dell'eroe greco, portavo-

ce diretto dell'eroico sentire di Dante, dell'ardore di sapere che contraddistinse tutta la sua opera di poeta e di trattatista - apparivano i caratteri distintivi e nobilitanti dell'uomo, inteso nella sua universalità: *seguir virtute e canoscenza*, mai appagandosi del risultato raggiunto, mai cercando pace o liberazione nella limitatezza invitante di un singolo oggetto, separato dalla totalità (il mondo) della quale fa parte. La *serena* sostiene una tesi a questa interpretazione affatto contraria; il peregrinare di Ulisse sarebbe stato, secondo lei, destituito di un qualsiasi fine o significato; soltanto nelle lusinghe del suo canto il super- stite eroe della decennale carneficina



- 25 Ancor non era sua bocca richiusa,
quand'una donna apparve santa e presta
lunghezzo me per far colei confusa.
- 28 «O Virgilio, o Virgilio, chi è questa?»
fieramente dicea; ed el venia
con li occhi fitti pur in quella onesta.

sotto le mura di Troia avrebbe trovato - rinnegando in tal modo il senso stesso del suo esistere più profondo e del suo conseguente tragico destino, quali appaiono nell'episodio dell'*Inferno* - pace, beneficio, stasi, quell'inerzia che è tipica degli oggetti e appare indegna dell'uomo.

25. La sua bocca non si era ancora chiusa, quando accanto a me apparve una donna santa e sollecita (*presta*) per svergognarla (*per far colei confusa*).

Il significato allegorico di questa donna... *santa e presta*, che volutamente si contrappone alla *femmina* del ver-

so 7, è variamente interpretato dai commentatori. Forse non raffigura la temperanza (Zingarelli), né la filosofia (Sapegno), ma Lucia-Grazia illuminante (Mattalia) e sarebbe il simbolo di un aiuto sovranaturale a Virgilio-Ragione, che riesce così a svelare il non-valore (il *puzzo* del ventre del verso 33) dei beni mondani.

Il Marti sintetizza felicemente la fisionomia generale di questa visione antelucana, sospesa nell'irrealtà della ipnosi. Dopo aver attentamente analizzato il proporsi dei singoli valori simbolici ed il senso complessivo del loro drammatico contrapporsi in questo incubo paralizzante, il Marti scrive:

"Dante ha avuto la mano felice nel creare la sospesa e quasi allucinata atmosfera di sogno, in una rappresentazione nitida e nettamente disegnata, ma anche priva d'ogni realistica corposità; vera ed inverosimile insieme; concreta di colori e d'immagini, e tuttavia lieve d'un'aerea inafferrabile levità; ricca di drammatico movimento, eppure quasi fissa ed immobile in una sua connotata astrattezza".

28. «O Virgilio, Virgilio, chi è costei?» diceva con accento sdegnato (*fieramente*); e Virgilio s'accostava tenendo gli occhi sempre (*pur*) fissi (*fitti*) su quella donna onesta.

Purgatorio XIX, 1-3

Lo studio delle caratteristiche e delle influenze esercitate dai pianeti non appassionò solo la cultura del Medioevo - trovando in Dante e in Giotto le espressioni artistiche più preziose - ma continuò anche nel periodo seguente. Il '400 - nella personificazione dei pianeti e delle stelle - volle sostituire alle maestose figure giottesche raffigurazioni di elaborata eleganza, nelle quali il simbolismo degli attributi appare sempre più complesso.

Da "Liber cosmographiae": la rappresentazione della luna, del sole, del pianeta Giove, del pianeta Marte, del pianeta Venete.

Mia. tedesca - a. 1408. (Cambridge, Trinity College - Ms. R. 15-21 - f. 31 v; 35 v; 37 v; 44 v; 50 v)



- 31 L'altra prendea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre:
quel mi svegliò col puzzo che n'uscia.

- 34 Io mossi li occhi, e 'l buon maestro «Almen tre
voci t'ho messel» dicea. «Surgi e vieni:
troviam l'aperta per la qual tu entre».

- 37 Su mi levai, e tutti eran già pieni
dell'alto dì i giron del sacro monte,
e andavam col sol novo alle reni.

- 40 Seguendo lui, portava la mia fronte
come colui che l'ha di pensier carica,
che fa di sé un mezzo arco di ponte;

- 43 quand' io udi' «Venite; qui si varca»
parlare in modo soave e benigno,
qual non si sente in questa mortal marca.

- 46 Con l'ali aperte, che parean di cigno,
volsecci in su colui che si parlonne
tra due pareti del duro macigno.

31. Quindi afferrava l'altra, e la scopriva (*l'apria*) davanti squarciandole (*fendendo*) le vesti (*i drappi*), e me ne faceva vedere il ventre: questo mi svegliò col fetore che emanava.

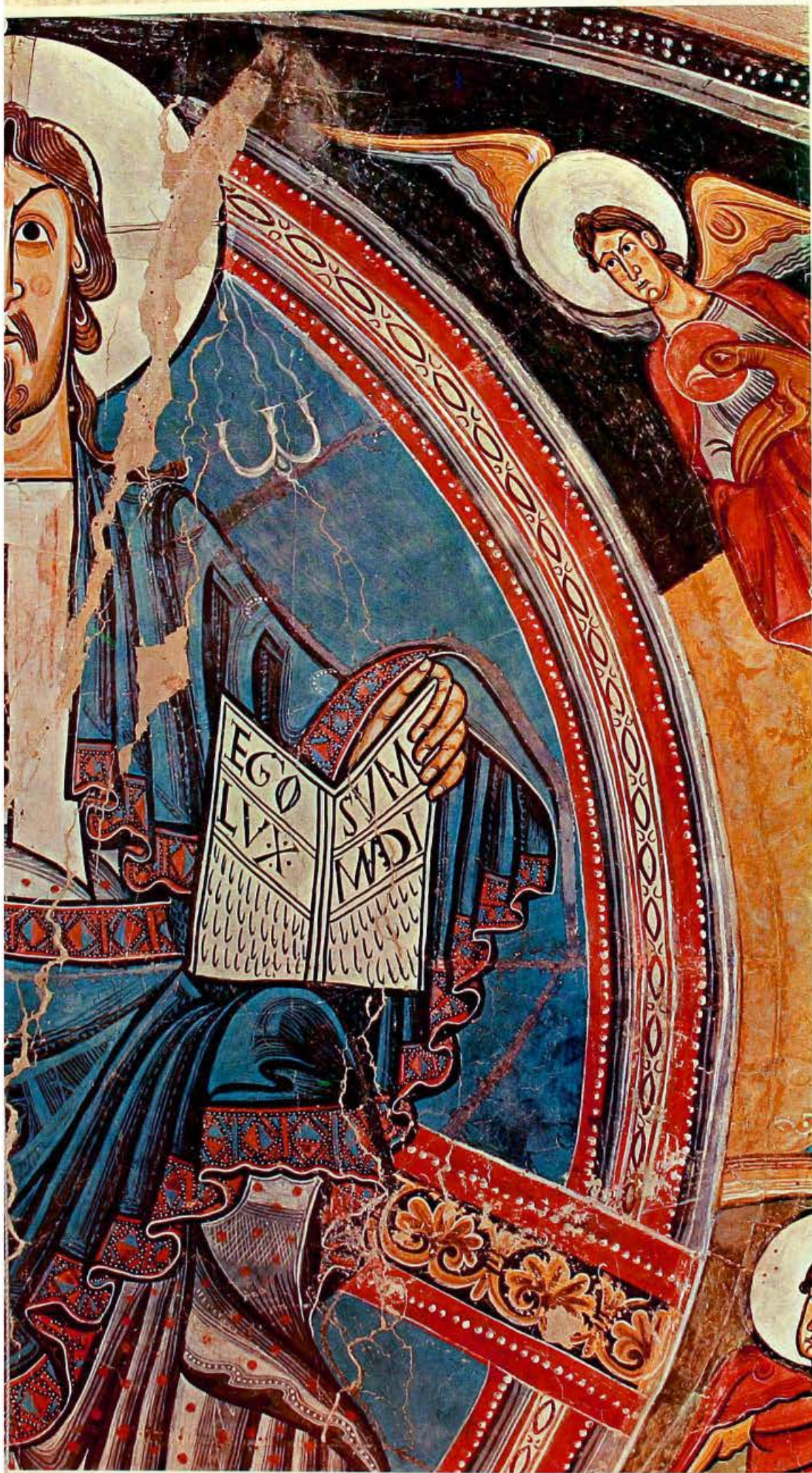
Il risveglio dal sogno si concreta in un urto di estrema brutalità, in una presa di contatto violenta e ripugnante con il reale. Nel verso 33 riaffiora, in cadenze evidenziate all'estremo, il cupo realismo, lievitato di sdegno incontenibile - espressione di un furore polemico che nessun limite riesce a contenere, di una intransigenza pesante e spigolosa - che è tipico di certe atmosfere infernali particolarmente soffocate ed opprimenti. Le lusinghe del sogno hanno palesato il loro aspetto repellente. La *femmina balba*, che l'anima - preda della propria non raggiunta chiarezza - ha metamorfosato in serena, in lusinga di canto alla quale lo stesso Ulisse aveva dovuto sottomettersi, è costretta a svelare intera la propria realtà negativa, la propria oscena laidezza. Il verso 32, nel quale il termine *drappi* - il fastoso, illusorio rivestimento esteriore di tale aborrita menzogna - duramente contrasta col ventre immondo (il solo atto di esibirlo sembra denunciarne una innominabile, mostruosa deformità, fonte di malefizio e sciagure da tenersi celata, occultata in quelle tenebre, da cui, sul far del giorno, era emersa), anticipa il realismo greve del verso successivo, il quale con tanto vigore suggella, specchiandolo nella sua vera essenza, il sogno ingannatore (*quel mi svegliò col puzzo che n'uscia*).

34. Io mossi gli occhi, mentre il mio valente maestro mi diceva: «Almeno tre volte (*tre voci*) ti ho chiamato (*l'ho meste*)! Alzati (*surgi*) e vieni: vediamo di trovare l'apertura (*l'aperta*) nella roccia attraverso la quale tu possa entrare».

37. Mi alzai in piedi, e già tutti i gironi del sacro monte erano pieni della luce mattutina ormai alta sull'orizzonte (*dell'alto di*), e camminavamo avendo alle spalle (*reni*) il sole del nuovo giorno.

40. Seguendo Virgilio, tenevo bassa la fronte come chi l'ha oppressa (*carca*) da





gravi pensieri, e procede curvo facendo con la persona (*fa di sé*) un mezzo arco di ponte,

43. quando udii dire (*parlare*): «Venite, si passa (*si varca*) di qui» con un tono così soave e benigno, come non si sente mai nel nostro mondo (*marca: regione*) terreno.
46. Colui che così ci parlò, con le ali aperte, candide come quelle d'un cigno, ci avviò (*uolseci*) verso l'alto (alla scala incavata) tra due pareti di duro sasso.
49. Poi mosse le ali (*penne*) e ci ventilò, affermando esser beati «Quelli che piangono» (è la seconda beatitudine evangelica: cfr. *Matteo V. 4; Luca VI. 21*), perché avranno le loro anime piene (*donne*) di consolazione.
52. Noi due (*amendue*) ci eravamo di poco portati più in alto (*sormontati*) dell'angelo, quando la mia guida cominciò a dirmi: «Che cos'hai che continui a guardare (*pur... guati*) a terra?»
55. Ed io gli risposi: «Mi fa camminare con tanto dubbio (*sospeccion*) una recente visione che attira (*piega*) a sé la mia mente, tanto che non riesco a fare a meno (*pàrtirmi*) di pensarci».
58. Mi rispose: «Hai visto quella vecchia strega ammaliatrice, la quale rappresenta solo i vizi che ormai restano da espiare (*si piagne*) nei gironi superiori (*sovra noi*); hai visto come l'uomo riesce a liberarsi (*si slega*) da lei.

Purgatorio XIX, 134-135

"Il Pantocratore" attribuito a un pittore spageolo dell'inizio del secolo XII noto con il nome di "Maestro di Tahull" (particolare). (Barcellona, Museo d'Arte Catalana - Abside della chiesa di San Clemente di Tahull)

61. Ti basti quanto hai sentito, e affretta il passo (*batti a terra le calcagne*); volgi gli occhi in alto al richiamo (*logoro*) che il re eterno fa ruotare con le sfere celesti (*le rote magne*) ».

Il *logoro* era lo strumento con cui il falconiere richiamava il falcone in caccia (cfr. *Inferno* XVII, 127-128) e la metafora introduce il successivo paragone tratto da scene e momenti della caccia col falcone, arte assai praticata nelle corti medievali. Percuotano la terra *le calcagne* - esorta, impone (*bastiti*) Virgilio - quasi con furore, con ira, nell'impazienza di non potersene ancora staccare: il cammino del pentimento è ancora lungo ed aspro. A questa immagine si contrappone quella liberatrice, del moto sereno delle sfere celesti (*le rote magne*), sottratte al peso della gravità, spontaneamente obbedienti al richiamo dell'altezza, là dove è la sede, fuori di ogni spazio, di ogni tempo (nell'empireo) del loro rege.

64. Come fa il falcone, che prima sta con gli occhi fissi ai piedi, poi si volge al richiamo del falconiere e tutto si protende per il desiderio del pasto, che lo attira in quella direzione (*là*),
67. così (*fa'*) feci io: e così, per tutta la fenditura della roccia che si apre per dare passaggio a chi sale (*quanto si fende la roccia per dar via a chi va suso*), procedetti fin dove si riprende a camminare in cerchio (*cerchiar*: seguendo la curva del girone).

L'immagine del *logoro* deve essere rapportata a quella del falcone. Il Tonelli trova che il trionfo *logoro - rote magne - falcon*, pur non destituito di un suo innegabile vigore, costituisce una immagine "forse un tantino barocca (o piuttosto, medievale, nella sua enormità)" ed aggiunge: "Forse le due immagini [quella del *logoro* che *gira lo rege eterno con le rote magne* e quella del *falcon*] sono troppo vicine, e, quasi sovrapponendosi fra loro, si oscurano (il che spiega il modo diverso d'interpretare la seconda immagine, da parte dei commentatori): ma a me



- 49 Mosse le penne poi e ventifonne,
«*Qui lugent*» affermando esser beati,
ch'avran di consolar l'anime donne.
- 52 «Che hai che pur inver la terra guati?»
la guida mia incominciò a dirmi,
poco amendue dall'angel sormontati.
- 55 E io: «Con tanta sospeccion fa irmi
uovella vision ch'a sé mi piega,
sì ch'io non posso dal pensar partirmi».
- 58 «Vedesti» disse «quell'antica strega
che sola sovra noi omai si piagne;
vedesti come l'uom da lei si slega».
- 61 Bastiti, e batti a terra *le calcagne*:
li occhi rivolgi al *logoro* che *gira*
lo rege eterno con *le rote magne*».

64 Quale il falcon, che prima a' piè si mira,
indi si volge al grido e si protende
per lo disio del pasto che là il tira;

67 tal mi fec' io; e tal, quanto si fende
la roccia per dar via a chi va suso,
n'andai infin dove 'l cerchiar si prende.

70 Com' io nel quinto giro fui dischiuso,
vidi gente per esso che piangea,
giacendo a terra tutta volta in giuso.

73 «*Adhaesit pavimento anima mea*»
sentia dir lor con sì alti sospiri,
che la parola a pena s'intendea.

76 «O eletti di Dio, li cui soffriri
e giustizia e speranza fa men duri,
drizzate noi verso li altri saliri».

sembra che, considerando, in entrambi i casi, Dio come il falconiere, Dante come falcone, tutto si chiarifichi sufficientemente: ch , nel primo, Dio richiama Dante col *logoro delle rose magne*; nel secondo lo sollecita con l'offerta del pasto spirituale. Tuttavia questo nodo metaforico - di una densit  e compattezza tali da poter lasciare perplesso chi non abbia consuetudine con il modo di concepire medievale, e identifichi la poesia in talune costanti di armonia e trasparenza, rese canoniche dalle poetiche rinascimentali e post-rinascimentali - non ha bisogno di uno svolgimento esplicativo nel senso didascalico e prudentemente razionalizzatore che caratterizza l'interpretazione del Tonelli, imponendosi al contrario da s  - ad una lettura non prevenuta - come un blocco architettonico dai profili sicuri, indelebile.

70. Appena fui uscito all'aperto (*dischiuso*) sul quinto girone, vidi anime sparse in esso che piangevano, giacendo bocconi (*tutta volta in giuso*) a terra.

73. «L'anima mia si   attaccata alla terra (  il versetto 25 del Salmo CXIX)» le udivo dire con sospiri di dolore cos  profondi, che appena si percepivano (*s'intendea*) le loro parole.

76. «O eletti di Dio, le cui sofferenze (*soffriri*) sono alleviate dalla giustizia e dalla speranza, indirizzateci verso i gradini (*saliri*) dell'altra scala (che porta al girone superiore).»

Purgatorio
XIX, 70-72
La Commedia,
Purgatorio. Min-
napoletana -
sec. XIV -
(Holkham
Hall, Lord
Leicester
Library -
Ms. Holkham
514 - E. 95 r)



79. «Se voi venite esenti (*sicuri*) dalla pena che ci fa qui giacere, e volete trovare più presto la via, tenete le vostre destre sempre dalla parte esterna della parete del monte (*di furi*).»

82. Così pregò il poeta e così ci (*ne*) fu risposto poco più avanti di noi, per cui

io per mezzo della voce (*nel parlare*) riuscii a individuare (*avvisai*) l'interlocutore (*l'altro*) invisibile nel volto (*perché* giacente bocconi a terra);

85. e volsi il mio sguardo verso gli occhi della mia guida, per cui egli acconsentì con un cenno compiacente (*lieto*) a

quello che chiedeva il mio sguardo che manifestava il desiderio (*la vista del disio*) di parlare con quello spirito.

88. Non appena (*poi ch'io*) fui libero di disporre di me a mio piacimento (*a mio senno*), mi accostai (*trassimi sopra*) a quella creatura le cui parole



Purgatorio XIX, 99

“San Pietro” di ignoto maestro spagnolo del XIII secolo. (Barcellona, Museo d'Arte Catalana - Paliotto di Bobé dedicato a San Pietro)

79 «Se voi venite dal giacer sicuri,
e volete trovar la via più tosto,
le vostre destre sien sempre di furi».

82 Così pregò il poeta e sì risposto
poco dinanzi a noi ne fu; per ch'io
nel parlare avvisai l'altro nascosto;

85 e volsi li occhi alli occhi al signor mio:
ond'elli m'assentì con lieto cenno
ciò che chiedea la vista del disio.

88 Poi ch'io potei di me fare a mio senno,
trassimi sopra quella creatura
le cui parole pria notar mi fenno,

91 dicendo: «Spirto in cui pianger matura
quel sanza 'l quale a Dio tornar non pòssi,
sosta un poco per me tua maggior cura.

94 Chi fosti e perché volti avete i dossi
al su, mi di', e se vuo' ch'io t'impetri
cosa di là ond'io vivendo mossi».

97 Ed essi a me: «Perché i nostri diretri
rivolga il cielo a sé, saprai; ma prima
scias quod ego fui successor Petri,

100 Intra Siestri e Chiaveri s'adima
una fiumana bella, e del suo nome
lo titol del mio sangue fa sua cima.

prima (*pria*) avevano richiamato la mia attenzione (*notar mi fénno*),

91. dicendo: «O spirito in cui il pianto matura quella purificazione (*quel*) senza la quale non si può tornare a Dio, sospendi (*sosta*) un poco per me la tua penitenza (*maggior cura*).

94. Dimmi chi fosti e perché avete le schiene (*i dossi*) rivolte al cielo (*al su*), e dimmi anche se vuoi che ti ottenga qualcosa nel mondo (*di là*) da dove io, essendo ancora in vita (*vivendo*), sono venuto (*mossi*)».

97. Ed egli a me: «Conoscerai poi il pec-

cato per cui (*perchè*) il cielo ti ha condannati a stare con le schiene (*di-rettri*) in alto, ma prima sappi (*scias*) che (*quod*) io (*ego*) fui papa (*successor Petri*).

L'anima che parla è quella del genovese Ottobuono, dei conti Fieschi di Lavagna, il quale fu papa per trentotto giorni, col nome di Adriano V, dall'11 luglio al 18 agosto 1276. Il suo pontificato fu troppo breve per lasciare fama particolare e la sua avarizia storicamente non risulta. Forse Dante confonde Adriano V con Adriano IV, del quale Giovanni di Salisbury (*Policraticus* VIII, 23) riporta parole assai simili a quelle che il Poeta attribuisce a Ottobuono dei Fieschi riguardo al peso del pontificato e alla vanità degli onori (versi 103-105; 108-110). Certamente però il recente e brevissimo papato di Adriano V si prestava assai bene ai fini che il Poeta si era proposto: mostrare come in quei tempi di sfrenata cupidigia, quando al governo della Chiesa saliva un papa non più avido di beni terreni, la fortuna durava meno di una stagione.

La presentazione, improntata a "solenità sacerdotale" (Marti), che l'anima fa di se stessa nel verso 99 determina un contrasto fortissimo con la preghiera dei penitenti in questa cornice («*adhaesit pavimento anima mea*»), contrasto accentuato dal fatto che le due espressioni sono nobilitate, rese definitive e come scolpite in epigrafe, dall'uso del latino. Questo pontefice, prima di evocare liricamente la sua vita privata, il travagliato emergere in lui della coscienza della vanità dei beni mondani, vuole mettere in risalto la dignità suprema (*successor Petri*) di cui in terra fu rivestito. La forza dell'imperativo *scias* - cui la posizione in principio di verso conferisce un tono di comando non trasgredibile - fa grandeggiare, fin dalle sue prime parole, la figura di Adriano V sulla massa mite ed anonima dei suoi compagni di espiazione.

Osserva in proposito il Marti che i richiami alla letteratura sacra e l'uso di termini aulici, che sollevano il dire del pontefice a toni di meditata elezione "concorrono al ritratto di un personaggio austero e solenne, sacerdotale, ed insieme umile ed affabile: poiché quella solennità (*scias quod ego fui successor Petri*) è anche mortificante confessione di colpa tanto più grave, quanto sovrana l'autorità e più alto il prestigio morale e spirituale del peccatore".

100. Tra Sestri Levante (*Siestri*) e Chiavari (*Chiaveri*) scende in basso (*s'adima*) un bel torrente (*humana*), il Lavagna, e dal suo nome il nome (*fitto*) della mia famiglia (*sangue*) trae il suo maggiore vanto (*fa sua cima*).



Purgatorio XIX, 99

"San Pietro" di ignoto maestro spagnolo del XIII secolo. (Barcellona, Museo d'Arte Catalana - Tavola dell'altare di Os de Tremp)

103. Per poco più di un mese io provai quanto (come) pesa il gran manto pontificale a chi lo vuole conservare puro (*il guarda*) dal fango, tanto che tutti gli altri pesi (*some*) al confronto sembrano leggeri come piume.

106. La mia conversione, ahimè!, fu tardiva (*tarda*); ma appena fui eletto romano pastore, in questo modo (*così*) scopersi come sono menzogneri i beni mondani (*la vita bugiarda*).

109. Vidi che neppure lì (sul seggio papale) il cuore si quietava, né in quella vita terrena si poteva (*potiesi*) salire più in alto, per cui in me si accese l'amore per la vita eterna (*di questa*).

112. Fino al momento della mia elezione (a quel punto) ero stato un'anima miserabile e divisa (*partita*) da Dio, completamente dominata dall'avidità: ora qui, come vedi, ne sono punito.

115. Quali siano gli effetti dell'avarizia, qui si dimostrano chiaramente (*si dichiara*) nell'espiazione (*in purgazion*) delle anime convertitesi (*converse*); e il monte non ha alcuna (*nulla*) pena più amara della nostra.

118. Siccome il nostro occhio, sempre fisso alla realtà terrestre, non si sollevò (*s'aderse*) al cielo (*in alto*), così qui la giustizia divina lo fa stare rivolto (*il merse*) a terra.

121. E come l'avarizia spese in noi l'amore di ogni vero bene, e per questo (*onde*) il nostro operare fu vano (*perdesi*), così qui la giustizia divina ci (*ne*) tiene stretti.

124. legati e avvinti (*presi*) nelle mani e nei piedi (impedendoci di agire); e staremo qui immobili e distesi quanto piacerà (*fia piacer*) al giusto re (*sire*).

127. Io mi ero inginocchiato accanto a lui e volevo parlare; ma appena cominciai ed egli, solo dall'udire più vicina la mia voce (*solo ascoltando*), s'accorse del mio atto di riverenza (*reverire*).

130. «Quale motivo» disse «ti indusse a piegarti così in basso verso di me?» E io gli risposi: «Per la vostra dignità la mia coscienza mi fece venire il rimorso (*mi rimorse*) di stare diritto».

133. Rispose: «Fratello (*frate*), drizza le gambe, alzati! Non cadere in errore (attribuendomi onori speciali): assieme a te (*feco*) e con gli altri sono anch'io un servo (*conservo*) di fronte all'unica autorità (*una podestate*) di Dio.

Le parole con le quali Adriano V impone a Dante di rialzarsi, hanno una cadenza concitata ed imperativa

103 Un mese e poco più prova' io come pesa il gran manto a chi dal fango il guarda, che piuma sembran tutte l'altre some.

106 La mia conversione, ohmè!, fu tarda; ma come fatto fui roman pastore, così scopersi la vita bugiarda.

109 Vidi che lì non si quietava il core, né più salir potiesi in quella vita; per che di questa in me s'accese amore.

112 Fino a quel punto misera e partita da Dio anima fui, del tutto avara: or, come vedi, qui ne son punita.

115 Quel ch'avarizia fa, qui si dichiara in purgazion dell'anime converse; e nulla pena il monte ha più amara.

118 Sì come l'occhio nostro non s'aderse in alto, fisso alle cose terrene, così giustizia qui a terra il merse.

121 Come avarizia spese a ciascun bene lo nostro amore, onde operar perdési, così giustizia qui stretti ne tene.

124 ne' piedi e nelle man legati e presi; e quanto fia piacer del giusto sire, tanto staremo immobili e distesi».

127 Io m'era inginocchiato e volea dire; ma com'io cominciai ed el s'accorse, solo ascoltando, del mio reverire,

130 «Qual cagion» disse «in giù così ti torse?» E io a lui: «Per vostra dignitate mia coscienza dritto mi rimorse».



Purgatorio
XIX, 99
"San Pietro
in trono"
di scuola
bizantina
del sec. XII
(particolare).
(Monreale,
Duomo)

- 133 «Drizza le gambe, levati su, frate!»
rispuose. «Non errar: conservo sono
teco e con li altri ad una podestate.
- 136 Se mai quel santo evangelico sono
che dice "*Neque nubent*" intendesti,
ben puoi veder perch' io così ragiono.
- 139 Vattene omai: non vo' che più t'arresti;
ché la tua stanza mio pianger disagia,
col qual maturo ciò che tu dicesi.
- 142 Nepote ho io di là c' ha nome Alagia,
buona da sé, pur che la nostra casa
non faccia lei per esemplo malvagia;
- 145 e questa sola di là m'è rimasa».

seranno", ti apparirà chiaro perché io
parlo (*ragiono*) in questo modo.

Ai Sadducei che gli chiedevano di chi
sarebbe stata moglie, dopo la resurre-
zione della carne, una donna che avesse
sposato successivamente sette fratelli,
Cristo rispose che "nella risurrezione, né
gli uomini avranno moglie, né le donne
marito" (*Matteo XXII, 29-30*), volendo
significare che nell'al di là ogni rappor-
to o obbligo umano sarà annullato.

139. Proseguì ormai la tua strada: non vo-
glio che ti trattenga ancora, perché la
tua permanenza (*stanza*) disturba (*dis-
sagia*) il mio pianto, col quale com-
pleto (*maturo*) ciò che tu dicesi.

142. Nel mondo (*di là*) ho una nipote che
si chiama Alagia, buona per indole (*da*

Dante e Virgilio nel quinto girone.

La *Commedia*, Purgatorio. Min. napoletana -
a. 1360 circa - (Londra, British Museum -
Ms. Add. 19587 - f. 93 r)



(l'espressione *drizza le gambe* riecheg-
gia l'energica esortazione di Virgilio:
bastiti, e batti a terra le calcagne, lad-
dove il comando *non errar* ripropone
il vigoroso *scias* del verso 99), sug-
gerendo così la meditata scansione che
ha espresso sin qui - nel volgersi dolo-
roso di uno sguardo quasi del tutto
teso al proprio passato - il proces-
so di interiore ripensamento iniziato

In terra da quest'anima. Tuttavia, in
questa medesima terzina, termini come
frate e *conservo* ribadiscono il coesi-
stere, nel dire di questo papa penitente,
del tema dell'umiltà accanto a quello
della somma dignità sacerdotale da lui
rivestita.

136. Se hai capito quelle sante parole (*co-
no*) evangeliche che dicono: "Né spo-

sè), purché la nostra famiglia (casa)
non la renda malvagia col suo esemplo
(per esemplo); e di là mi è rimasta
lei sola (che possa pregare per me)».

Alagia, figlia di Niccolo, fratello di
Adriano, andò sposa a Moroello Ma-
laspina. Dante la conobbe in Lunigia-
na quando fu ospite di lei e del ma-
rito nel 1306.



urgatorio, Canto XX

Poiché l'anima di Adriano V lo ha esortato a proseguire il cammino, Dante procede accanto alla sua guida, badando a non calpestare le anime degli avari e dei prodighi distese bocconi a terra. Dopo aver apostrofato duramente il peccato di avarizia, fonte di tanto male, il Poeta ode una voce che ricorda piangendo tre esempi, due di povertà e uno di liberalità: quello della Vergine, quello del console romano Fabrizio, quello del vescovo di Bari, San Nicola. L'anima che ha parlato è quella di Ugo Capeto, iniziatore della dinastia francese dei re capetingi, il quale apre una durissima requisitoria contro i suoi discendenti colpevoli della corruzione dilagante nel mondo: Carlo I d'Angiò, che provocò la morte di Corradino di Svevia e di San Tommaso d'Aquino, Carlo di Valois, che concorse ad aumentare la lotta e i disordini interni di Firenze, Carlo II d'Angiò, che diede in sposa la giovanissima figlia Beatrice ad Azzo VIII d'Este in cambio di una somma di denaro, Filippo il Bello, che fu responsabile del triste episodio di Anagni ai danni di Bonifacio VIII, oltre che della persecuzione contro l'ordine cavalleresco dei Templari, sono gli esempi più famosi, e più vicini nel tempo, della politica francese guidata solo dalla violenza e dalla cupidigia.

Infine Ugo Capeto rivela che i penitenti del quinto girone durante il giorno recitano esempi di povertà e di liberalità, mentre durante la notte rievocano esempi di avarizia punita. Allorché Dante e Virgilio si sono allontanati da Ugo Capeto, un terremoto scuote all'improvviso il monte del purgatorio, mentre tutte le anime intonano il canto del « Gloria in excelsis Deo ».

INTRODUZIONE CRITICA

In virtù di quali caratteri l'oratoria di Ugo Capeto, una delle più acri e roventi pagine polemiche della *Commedia*, diventa poesia ed entro quali limiti questa conversione dell'immediatezza passionale e politica in decantazione estetica ha luogo? Ugo Capeto ha un timbro di voce monocorde, modulato su di un'unica nota: l'astio cupo, l'ira, il desiderio di veder scendere la vendetta di Dio sull'umanità sviata, sulla propria stirpe che questa corruzione del genere umano ha in gran parte determinato. All'ombra cupa di questo Capetingio riesce piuttosto indifferente il lato teologico del problema (il terribile « perché » del tralignamento della *mala pianta che la terra cristiana tutta aduggia*), indagato non nelle sue componenti più riposte e profonde (le componenti etico-metafisiche), ma ricondotto ad una interpretazione generica, moraleggiante, risolta entro la zona suggestiva di un simbolo (ricorre qui, come altrove nel poema, l'immagine dell'*antica lupa*, che solo le qualità spirituali di un Veltro - *questi non ciberà terra né peltro* - potranno ricacciare nella sua tana infernale), nonché ad una più circoscritta serie di motivazioni di ordine storico (*mentre che la gran dota provenzale... e poscia, per ammenda, Pontì e Normandia prese e Guascogna*). Manca in lui qualsiasi complessità, che denoti la presenza nel suo animo di un ansioso interrogare circa la colpa - il tema del peccato originale - e il nesso indissolubile che, attraverso il sacrificio del Cristo, unisce colpa e redenzione. Nessuna tonalità evangelica, nessuna eco dello spirito di carità predicato dal Figlio di Dio, vibra nelle parole aspre - intrise in ogni loro sillaba, in ogni più riposta fibra del loro ambito significante, di odio e rancore, proiettanti sulla famiglia (la « sua » famiglia) che fa ombra (*aduggia*) sulla famiglia cristiana, l'ombra di un inesorabile, prossimo giudizio divino (*o Signor mio, quando sarò io lieto...*) - di questo re « cristianissimo » e progenitore di una stirpe che avrebbe dovuto proporsi come esempio, in virtù della sacra unzione di Reims (*cominciar di costor le sacrate ossa*), all'umanità intera.

È stato osservato che, dato il tono monocorde del suo profetizzare, del suo delineare una biografia e una genealogia proiettate, da un passato di mediocrità (*figliuol fu' io d'un beccaio di Parigi... poco valea, ma pur non facea male*) e di arbitri ancora contenuti nei limiti dell'umano, in un futuro straripante di sciagure (*tempo vegg'io...*), Ugo Capeto non sarebbe un vero e proprio personaggio, non vivrebbe di una vita autonoma sul piano poetico, non si staglierebbe con una individualità decisa sulla massa corale ed anonima dei suoi compagni di espiatione. Questo fatto tuttavia non intacca minimamente il problema dell'autenticità o meno del suo dire, della validità poetica della sua fosca oratoria. Questa si risolve in poesia per diversi motivi:

1) È presente, nell'episodio di Ugo Capeto, il senso di

una tragedia di proporzioni bibliche o eschilee, per cui le colpe dei padri si ripercuotono, mostruosamente ingigantite, sui figli e sulla serie intera delle generazioni che da essi discendono. Un critico (il Bonora) è giunto a sostenere la tesi secondo cui nel profetare di Ugo Capeto mancherebbe il senso del tragico proprio in virtù del fatto che i protagonisti del suo tenebroso racconto agiscono quasi come automi, le loro azioni non essendo determinate da una scelta drammatica, operandosi nel chiuso delle loro coscienze, in presenza degli imperativi della legge morale. Questo critico ha ragione nel sottolineare come nelle parole di Ugo Capeto nessun accenno possa farci inferire la presenza di una libertà di scelta nell'uomo e come la storia della sua progenitura si identifichi nella storia di esseri che compiono il male, votandosi in tal modo al male eterno, senza che in questo ruinare verso delitti sempre più gravi appaia un barlume di partecipazione cosciente agli atti da loro stessi compiuti. Ma proprio qui è la tragedia della stirpe capetingia, così come emerge dalle parole del suo capostipite: egli ha dato vita ad una progenie che ormai più nulla ha di umano, ma che, al contrario, la sfrenatezza degli appetiti, la brutalità della loro messa in opera rende in nulla dissimile dalle bestie.

2) Un ritmo ossessivo, martellante, implacabile traduce in poesia questa successione - quasi crescita vegetale (la famiglia è uguagliata ad una pianta, con evidente richiamo al racconto biblico del peccato d'origine) - di atti delittuosi. La musica di queste terzine è al tempo stesso monotona e travolgente, imprimendosi in essa la forza di quel fato che Ugo Capeto depreca, celebra, esalta, nella giusta punizione che ne costituirà il termine e quasi il glorioso fastigio.

3) Ugo Capeto non perde mai, nel suo eloquio, la sacra dignità di un profeta; questo re bastardo è qui, nel luogo dell'espiatione, un privilegiato, un eletto: vede nello sguardo divino, penetra nel buio del futuro. Di qui il tessuto lessicale - estremamente discordante, se considerato nelle singole componenti, ma accordato in maestosa sinfonia se veduto negli effetti di insieme, nel contrappunto della sua implacata tematica - del suo dire. Accanto al particolare realistico e brutale si colloca, senza alcuno spazio intermesso, il termine aulico, nobilitante, il riferimento alla sacralità dei Vangeli. L'accostamento di termini astratti, indicanti la sacra dignità di una funzione (ad esempio il *fiordaliso*), a termini di un'estrema concretezza (*figliuol fu' io d'un beccaio di Parigi... ponta... fa scoppiar la pancia...*) entro una trama sintattica rigorosamente scandita nel succedersi delle terzine, concorre a fare di questa pagina della *Commedia* uno degli esempi più indicativi dell'*animus* con cui Dante considerò - nel quadro sconvolgente di una visione che invoca sangue e grida vendetta sulle ingiustizie umane - gli eventi della storia a lui contemporanea.



Canto XX

- 1 Contra miglior voler voler mal pugna;
onde contra 'l piacer mio, per piacerli,
trassi dell'acqua non sazia la spugna.
- 4 Mossimi; e 'l duca mio si mosse per li
luoghi spediti pur lungo la roccia,
come si va per muro stretto a' merli;
- 7 ch  la gente che fonde a goccia a goccia
per li occhi il mal che tutto il mondo occupa,
dall'altra parte in fuor troppo s'approccia.
- 10 Maladetta sie tu, antica lupa,
che pi  di tutte l'altre bestie hai preda
per la tua fame senza fine cupa!

Purgatorio XX, 31-33

"San Nicola da Bari e le tre fanciulle"
di ignoto maestro spagnolo del
secolo XIII (particolare).
(Barcellona, Museo d'Arte Catalana)

1. Un volere buono (quello di Dante che desiderava prolungare il colloquio) male combatte (*mal pugna*:   costretto a cedere) contro un volere migliore (quello di Adriano V; cfr. canto XIX, 140-141); perci  per compiacerlo (*per piacerli*), contro la mia volont  (*'l piacer mio*) estrassi dall'acqua la spugna (del mio desiderio) non satura (*sazia*) (cio : interrompi il colloquio).
4. Mi mossi; e con me si mosse la mia guida negli spazi (*luoghi*) non occupati (*spediti*) dalle anime, camminando proprio (*pur*) rasente (*lungo*) la roccia, come si va sulle mura rasente (*stretto*) ai merli,
7. perch  gli spiriti (*la gente*), che versano a goccia a goccia dagli occhi (con le lagrime) il male (*l'avarizia*) che occupa tutto il mondo, sono troppo vicini (*troppo s'approccia*) all'orlo (*in fuor*) dall'altra parte della cornice.
10. Sii maledetta tu, antica lupa, che pi 

di tutti gli altri vizi (*bestie*) fai strage (*hai preda*) di anime per la tua fame infinitamente profonda (*cupa*)!

La terzina richiama direttamente la figura della lupa del primo canto dell'*Inferno* (versi 49-60; 88-111): la terza delle fiere, apparse a Dante ai margini della selva oscura, che simboleggiava l'avarizia o la cupidigia, antica quanto il mondo.

13. O ciel, al cui ruotare sembra si creda (*par che si creda*) siano dovuti i mutamenti (*trasmutarsi*) delle condizioni di quaggiù, quando verrà colui (il Veltro) per opera del quale (*per cui*) costei (*questa*) sia allontanata (*disceda*)?

Dante allude al Veltro che, secondo la predizione di Virgilio (cfr. *Inferno* I, 101-111), deve venire a inseguire la lupa per ogni villa finché l'avrà ricacciata all'inferno.

16. Noi procedevamo a passi lenti e piccoli (*scarsi*), ed io stavo attento (per scansarli) alle anime (*ombre*), che udivo piangere ed emettere lamenti da muovere pietà (*pietosamente*);
19. e mi accadde (*per ventura*) di udire davanti a noi invocare (*chiamar*) piangendo «Dolce Maria!», così come fa la donna presa dalle doglie del parto;
22. e continuare: «Tu fosti tanto povera, quanto si può vedere da quell'umile stalla (*ospizio*) dove deponesti (*sponesti*) la santa creatura che portavi in seno (*il tuo portato santo*)».

Il disprezzo delle ricchezze viene presentato sia come accettazione della povertà negli esempi della Vergine Maria e di Fabrizio, sia come virtuosa liberalità nell'azione di San Nicola di Bari. Nel primo esempio domina il ricordo della povertà della Vergine, che partorì in una grotta e depose il figlio in una mangiatoia (Luca II, 7).

25. Successivamente udii dire: «O eccellente (*buon*) Fabrizio, tu preferisti (*volesti anzi*) la virtù nella povertà piuttosto che possedere grande ricchezza con disonestà (*con vizio*)».

Caio Fabrizio Luscinio, console nel 282 e nel 278 a. C., fu protagonista di due famosi episodi, tradizionalmente citati come esempi di rettitudine e di incorruttibilità: prima respinse i doni dei Sanniti, per i quali aveva ottenuto la pace, e due anni dopo rifiutò i regali offertigli da Pirro, e morì così povero che i funerali avvennero a spese dello stato.

28. Queste parole mi erano piaciute a tal punto, che mi spinsi (*trassi*) innanzi per conoscere (*aver contezza*) quello



- 13 O ciel, nel cui girar par che si creda
le condizion di qua giù trasmutarsi,
quando verrà per cui questa disceda?

- 16 Noi andavam con passi lenti e scarsi,
e io attento all'ombre, ch' i' sentia
pietosamente piangere e lagnarsi;

- 19 e per ventura udi' «Dolce Maria!»
dinanzi a noi chiamar così nel pianto
come fa donna che in parturir sia;

- 22 e seguitar: «Povera fosti tanto,
quanto veder si può per quello ospizio
dove sponesti il tuo portato santo».

25 Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio,
con povertà volesti anzi virtute
che gran ricchezza posseder con vizio».

28 Queste parole m'eran sì piaciute,
ch' io mi trassi oltre per aver contezza
di quello spirto onde parean venute,

31 E esso parlava ancor della larghezza
che fece Niccolò alle pulcelle,
per condurre ad onor lor giovinezza.

34 «O anima che tanto ben favelle,
dimmi chi fosti» dissi, «e perché sola
tu queste degne lode rinovelle.

spirito dal quale sembravano venire.

31. E esso parlava ancora lodando la liberalità (*larghezza*) che usò San Nicola in favore di alcune fanciulle (*pulcelle*), per condurre la loro giovinezza a nozze onorate (*ad onor*).

Il terzo esempio ricorda un episodio della leggenda di San Nicola, vescovo di Mira, nella Licia, e patrono di Bari, vissuto tra il III e il IV sec. d. C.: per tre notti consecutive San Nicola depose di nascosto tre somme di denaro in casa di un povero gentiluomo, al quale mancavano i mezzi sufficienti per dotare le sue tre figlie, forse costrette per questo a prostituirsi. La leggenda era popolarissima nel Medioevo e divulgata in testi latini e romanzi.

34. E io dissi: «O anima che ricordi esempi così insigni di virtù (*tanto ben favelle*), dimmi chi fosti e perché tu sola richiami alla memoria (*rinovelle*) azioni così degne di lode (*degne lode*).



Purgatorio XX, 31-33

La rigorosa costruzione teologica dominante il mondo religioso di Dante non respinge la presenza di elementi attinti alla fede semplice del popolo, che nel culto dei santi trova una delle sue espressioni più vive. Questo particolare tipo di devozione ispirò non solo la poesia, ma anche la pittura, che ai principali santi venerati nel Medioevo dedicò interi cicli figurativi.

"Storie della vita di San Nicola da Bari" di Ambrogio Lorenzetti (? - c. 1348). (Firenze, Galleria degli Uffizi)

Purgatorio XX, 31-33

Come ogni periodo storico, anche il Medioevo dimostrò un culto particolare verso determinati santi, arricchendo la narrazione della loro vita di fatti spesso leggendari, ma sempre intensamente venerati dalla candida fede popolare. La figura di Nicola da Bari fu tra le più conosciute ed amate del mondo latino occidentale durante tutti i secoli del Medioevo, e non venne dimenticata neppure nel primo '400: l'illustrazione della sua leggenda passa dall'ingenuo e popolare affresco spagnolo del '200 alla raffinata pittura del Lorenzetti eseguita intorno al 1332, per concludersi nella luminosa creazione del Beato Angelico compiuta nel 1437.

"Storie della vita di San Nicola da Bari" del Beato Angelico (c. 1387-1455) - (parte della predella del polittico "Madonna col Bambino, Angeli, Santi"). (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)



37 Non fia senza mercé la tua parola,
s'io ritorno a compier lo cammin corto
di quella vita ch'al termine vola».

40 Ed essi: «Io ti dirò, non per conforto
ch'io attenda di là, ma perché tanta
grazia in te luce prima che sie morto.

43 Io fui radice della mala pianta
che la terra cristiana tutta aduggia,
sì che buon frutto rado se ne schianta.

46 Ma se Doagio, Lissa, Guanto e Bruggia
polessen, losto ne saria vendetta;
e io la cheggio a lui che tutto giuggia.

49 Chiamato fui di là Ugo Ciappetta:
di me son nati i Filippi e i Luigi
per cui novellamente è Francia retta.

52 Figliuol fu' io d'un beccaio di Parigi:
quando li regi antichi venner meno
tutti, fuor ch'un renduto in panni bigi,

55 trova'mi stretto nelle mani il freno
del governo del regno, e tanta possa
di nuovo acquisto, e sì d'amici pieno,

58 ch'alla corona vedova promossa
la testa di mio figlio fu, dal quale
cominciar di costor le sacrate ossa.



37. Il tuo parlare non sarà (*fia*) senza ricompensa (*mercé*), se è vero che io debbo tornare a completare il breve viaggio (*lo cammin corto*) di quella vita terrena che corre rapidamente (*vola*) verso il suo termine».
40. E lo spirito mi rispose: «T'i dirò quanto chiedi, non perché io attenda suffragi (*conforto*) dalla terra (*di là*), ma perché in te brilla (*luce*) così chiara la Grazia prima che tu sia morto.
43. Io fui il capostipite (*radice*) di quella malvagia dinastia (*della mala pianta*) dei Capetingi, che copre di malefica ombra (*aduggia*) tutta la cristianità, tanto che raramente (*rado*) da essa si coglie (*se ne schianta*) il buon frutto di qualche persona virtuosa.
46. Ma se Douai (*Doagio*), Lille, Gand (*Guanto*) e Bruges (*Bruggia*) potessero, presto ne farebbero vendetta; ed io la chiedo (*cheggio*) a Dio (*a lui*) che tutto giudica (*giuggia*).

- Dante accenna alla guerra tra Filippo il Bello e le Fiandre (1297-1299), indicate col nome delle quattro principali città della contea (Douai, Lille, Gand, Bruges), e al tradimento perpetrato da Filippo nel 1299 contro il conte di Fiandra, il quale, arresosi col patto di essere lasciato libero, fu invece imprigionato con i figli e condotto a Parigi. I Fiamminghi si vendicarono, dapprima con la feroce rivolta di Bruges e poi infliggendo ai Francesi la sconfitta di Courtrai nel marzo del 1302.
49. Sulla terra (*di là*) fui chiamato Ugo Capeto (*Ciappetta* dal francese *Chapet*): da me nacquero i Filippi e i Luigi dai quali (*per cui*) la Francia è governata nei tempi più recenti (*novellamente*) (cessata la dinastia dei Carolingi).

Ugo Capeto (*Huegues Chapet* o *Capet*, dalla cappa che indossava come abate laico), re di Francia dal 987 al 996, fu figlio di Ugo I il Grande, duca di Francia e conte di Parigi, morto nel 956. Ugo I il Grande è da

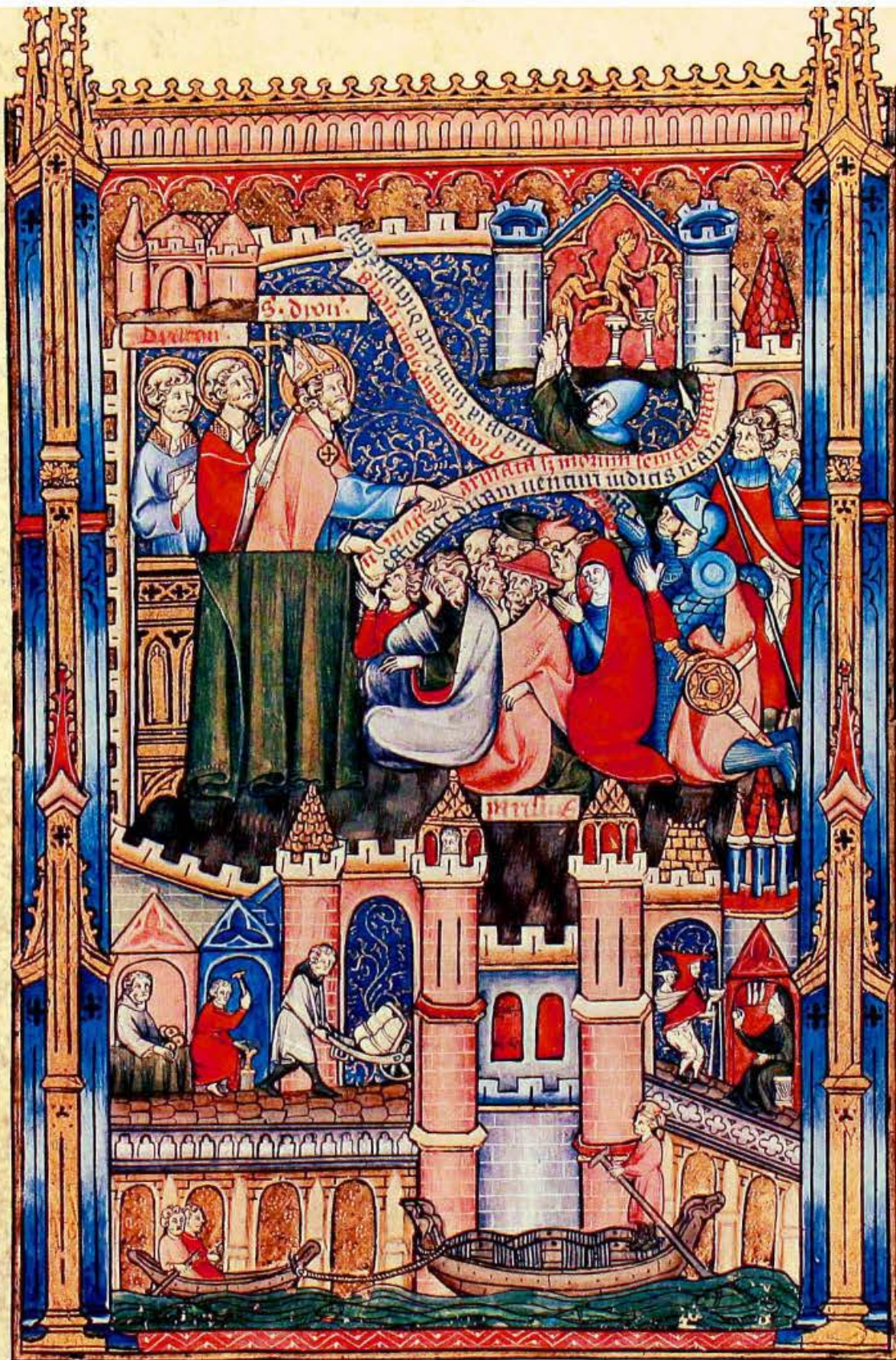
considerarsi il vero capostipite dei Capetingi, anche se egli, pur avendo di fatto il potere sotto gli ultimi re carolingi (*regi antichi*), non ebbe mai formalmente il titolo regio che passò invece a Ugo II Capeto, incoronato re di Francia nel 987, alla morte dell'ultimo re della dinastia carolingia, Ludovico V, detto il Neghittoso. Dante, di fatto, ha confuso il figlio con il padre: confusione già esistente nella tradizione. Quindi la prospettiva cronologica che Dante ci dà sulle origini della dinastia capetingia è approssimativa. Inoltre il Poeta per passione polemica e spinto da fiero spirito antifrancese accoglie qui la leggenda, rimasta nella tradizione, delle basse origini di Ugo Capeto (*figliuol... d'un beccaio*), e quindi di tutta la dinastia dei Capetingi, per dar rilievo al fatto che la dinastia francese mancava di un titolo o patente regolare di nobiltà, di esclusiva competenza e concessione imperiali. I nomi di Filippo e Luigi prevalgono nella serie dei Capetingi fino a Dante, da Filippo I (morto nel 1108) a Filippo IV il Bello (1285-1314), da Luigi VI il Grosso (morto nel 1137) a Luigi IX il Santo (morto nel 1270).

52. Io fui figlio d'un mercante di buoi (*beccaio*) di Parigi: quando si estinsero tutti i re dell'antica dinastia (*li regi antichi*) dei Carolingi, tranne uno che vesti (*renduto*) l'abito monacale (*in panni bigi*),

Probabilmente Dante confonde Childerico III, ultimo dei re Merovingi chiuso in un convento da Pipino di Herstal, il fondatore della dinastia carolingia, con Carlo di Lorena, ultimo dei Carolingi, che cadde nelle mani di Ugo Capeto mentre tentava di riconquistare il regno e morì in prigione dopo il 992.

55. mi troval salda nelle mani la guida (*il freno*) del governo del regno, e (*mi trovai*) tanta potenza (*possa*) di recenti ricchezze (*di nuovo acquisto*), e tale moltitudine di fautori (*amici*),
58. che la corona regale vacante (*vedova*) fu cinta (*promossa*) sulla testa di mio figlio Roberto, dal quale ebbe inizio la discendenza dei re solennemente consacrati (*di costor le sacrate ossa*).

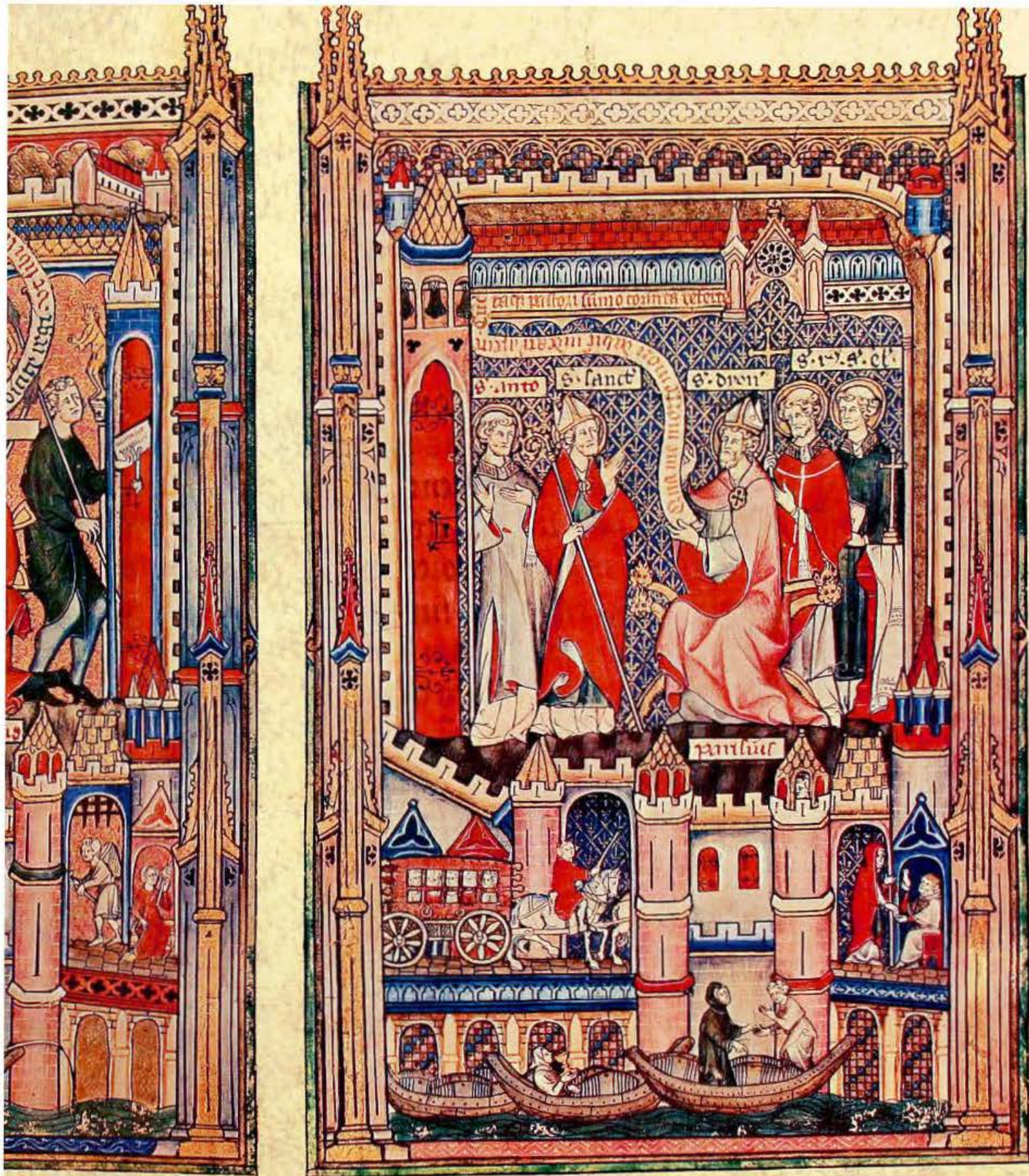
Storicamente, poco dopo la sua elezione a re di Francia, nel 987, Ugo Capeto, per assicurare la successione, si associò al trono il figlio Roberto e lo fece consacrare a Reims. Dopo essersi dichiarato senza perifrasi - in tono di sfida quasi più che di pentimento, con un senso di doloroso autocompiacimento per le vicende che



sarà costretto ad enumerare e che pur non riusciranno, nelle scandite forme della deprecazione, a placare il suo inesausto furore - radice della mala pianta che la terra cristiana tutta aduggia, Ugo Capeto delinea, in pochi scorcî essenziali, la propria biografia. In essa inserisce il tema - con tanta frequenza riproposto dal Poeta nella *Commedia* - della contrapposizione delle virtù antiche al generale trali-

gnamento dei suoi contemporanei: al malinconico, umile tramonto della dinastia dei Carolingi (*quando li regi antichi venner meno*: è da rilevare in questo verso, l'investitura di glorioso prestigio che al termine regi conferisce l'attributo *antichi*, attributo che si carica di tutta la nostalgia di Dante esule per quel mondo che egli ha veduto tramontare e del cui violento tramonto è stato egli stesso una vittima)

violentemente si sovrappone - ma in modo volutamente lasciato indeterminato, ambiguo - l'ascendere, sul firmamento di Francia, di un nuovo astro, avido e rapace: il figlio di un beccaio, destinato a dar vita alla serie funesta dei vari *Filippi* e *Luigi* (un evidente disprezzo, qui ancora contenuto, anima queste puntuali specificazioni, se raffrontate con l'aura di indeterminazione sacra che avvolge le generazioni travolte



Nel canto XX Dante delinea, attraverso un'ampia visione storico-morale, il volto della Francia del suo tempo. Pochi anni dopo la composizione della seconda cantica, un ignoto miniaturista, illustrando i fatti della vita di San Dionigi, il leggendario vescovo martire di Parigi, costruisce, attraverso minuscole immagini, eseguite con tratto preciso e attento, un quadro pieno di vita della città di Parigi e dei suoi abitanti, ambientando lungo la Senna vivacissime scene di mestieri.

"Storie della vita di San Dionigi".
Min. parigina -
a. 1317 - (Parigi,
Biblioteca Nazionale -
Ms. Fr. 2091 -
f. 111 r; 115 r; 125 r)

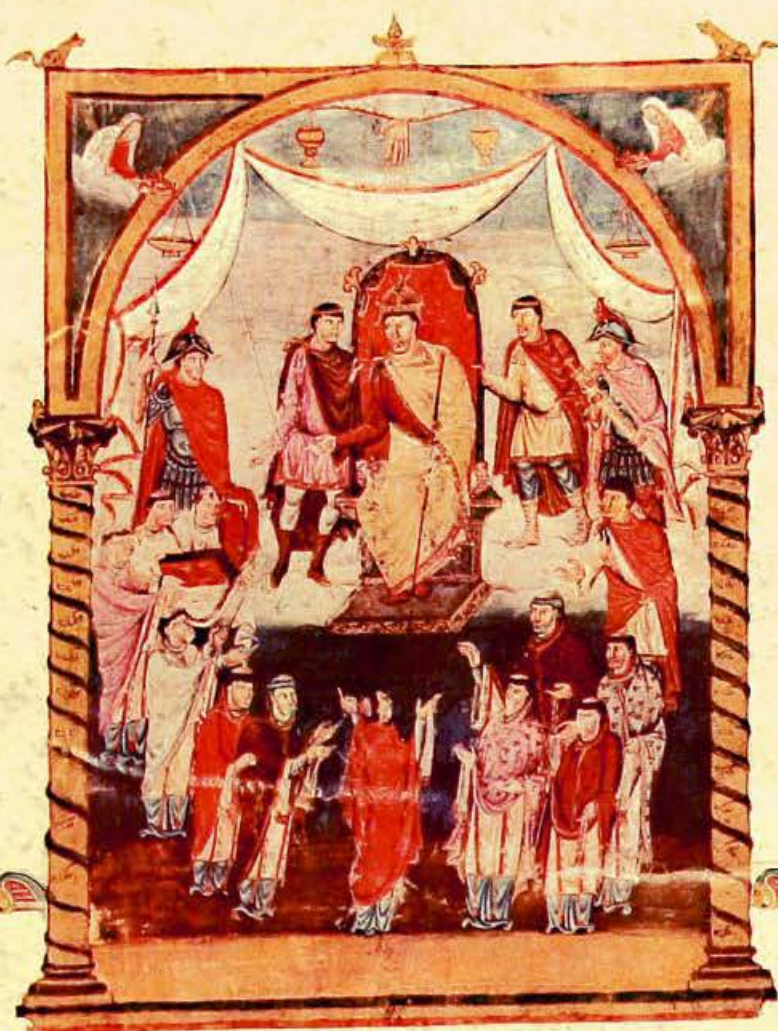
dei regi antichi). Osserva il Grana: "La confessione di Ugo ha prima toni ambigui, che incidono specialmente sui verbi: li regi antichi «venner meno», un «renduto» in panni bigi... «Venner meno», «renduto»... non definiscono, anzi lasciano un margine all'immaginazione sospettosa del lettore, lasciano intuire più oscure violenze e losche vicende che le parole non dicano. È il periodo unico... che compendia in imma-

gioi essenziali tutto il corso della vita pubblica di Ugo Capeto, questa unità organica di un destino e di una progenitura, converge per energia espressiva e senso logico, sulle vigorose cesure e metafore del secondo ternario, *trova'mi stretto nelle mani il freno, e tanta possa di nuovo acquisto*".

61. Finché (mentre) la grande dote (dota) della contea di Provenza non tolse alla

mia discendenza (al sangue mio) ogni pudore (vergogna) di fronte al male, essa valeva poco, ma neppure (pur) operava il male.

Beatrice Berlinghieri nel 1245 portò in dote la contea di Provenza andando sposa a Carlo I d'Angiò, fratello di Luigi IX il Santo. Secondo altri la gran dote sarebbe la contea di Tolosa unita alla corona di Francia nel 1229.



61 Mentre che la gran dota provenzale
al sangue mio non tolse la vergogna,
poco valea, ma pur non facea male.

64 Li cominciò con forza e con menzogna
la sua rapina; e poscia, per ammenda,
Ponti e Normandia prese e Guascogna.

67 Carlo venne in Italia e, per ammenda,
vittima fe' di Curradino; e poi
ripiuse al ciel Tommaso, per ammenda.

70 Tempo vegg' io, non molto dopo ancoi,
che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
per far conoscer meglio e sè e' suoi.

73 Sanz'arme n'esce e solo con la lancia
con la qual giostrò Giuda, e quella ponta
sì ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia.

76 Quindi non terra, ma peccato e onta
guadagnerà, per sè tanto più grave,
quanto più lieve simil danno conta.

64. A questo punto (li) la mia stirpe cominciò la sua rapina con la violenza (con forza) e con l'inganno; e poi, per fare ammenda (della prima rapina), si impadronì del Ponthieu (Ponti), della Normandia e della Guascogna.

Filippo il Bello ritolse nel 1294 la con-

tea di Ponthieu e la Guascogna agli Inglesi, i quali al principio del secolo XIII avevano già dovuto cedere il ducato di Normandia. Ancora una volta Dante, per errore o intenzionalmente, non si cura della prospettiva storica.

67. Carlo I d'Angiò venne in Italia e, per

fare ammenda, fece giustiziare (vittima fe') Corradino di Svevia; e poi, sempre per fare ammenda, fece risalire (ripiuse) in cielo Tommaso d'Aquino.

Carlo I d'Angiò, dopo aver sconfitto Manfredi a Benevento nel 1266 batté il giovane imperatore Corradino di Sve-

via a Tagliacozzo, facendolo poi mettere a morte nel 1268.

San Tommaso d'Aquino morì nell'abbazia di Fossanova mentre si recava al concilio di Lione nel 1274. Corse voce che l'avesse fatto avvelenare Carlo I d'Angiò per impedirgli di parlare contro di lui al concilio (cfr. Villani - Cronaca IX, 218).

La curva ascendente della catena di angherie e delitti che segna l'affermarsi della casa di Francia, il crescere della *mala pianta* destinata ad offuscare la luce del sole (il *planeta che mena dritto altrui per ogni calle*, simbolo, nella *Commedia* come nei precedenti trattati in prosa, della luce del vero, della guida al bene) si suggella - per quanto riguarda l'evocazione di un passato ignobile e, per l'animo di Ugo Capeto (diretto portavoce qui del pensiero del Poeta), doloroso come una ferita da poco aperta e ancora sanguinante - nel ritorno martellato, alla fine dei versi

65, 67, 69, della postilla beffarda per *ammenda*, volta a sottolineare, insieme all'incalzare delle coordinate, il ripercuotersi fatale di una vocazione al male nelle successive generazioni di questa dinastia. Analogamente, nella profezia che, a partire dal verso 70, svelerà il futuro implacabile che tale passato dovrà partorire, il riprovarsi ossessivo della formula *veggio scandir* l'ingigantirsi, mostruoso, unitamente alla potenza da essi acquistata in terra, dell'ombra che i nuovi re di Francia proietteranno sull'ecumenicità cristiana.

Il male che si ripercuote di padre in figlio, non dà luogo - nelle parole di Ugo Capeto - a singole caratterizzazioni drammatiche, ad atti suscettibili di essere considerati a sé, indipendentemente da quelli che li hanno prodotti e da quelli che da essi scaturiranno: è un torrente inarrestabile quello che trascina - senza concedere loro un attimo

quasi di respiro, la pausa di una riflessione non condizionata dalle precedenti ignominie - questi re, questiunti del Signore, verso abominazioni sempre più gravi. Il senso del tragico, che il Bonora è giunto a dichiarare assente da questa imprecante oratoria, va quindi ricercato nell'insieme che vincola le colpe dei padri a quelle della loro discendenza, nell'insieme cioè delle sciagure che sgorgano in pauroso crescendo dal petto ansante di quest'anima dimentica del luogo di penitenza e perdono in cui è posta, e che odio e deprecazione non riusciranno a saziare, ma solo l'attesa di sciagure, la cui attuazione costituirà per essa motivo di gaudio e di appagamento (cfr. versi 94-96).

L'astio antiangioino del Poeta, che qui riecheggia, per sarcastico contrappasso, nelle parole dello stesso fondatore della dinastia succeduta a quella dei Carolingi, è motivato - su un piano più generale, coinvolgente le sorti dell'intera umanità - dal fatto che i membri di questa dinastia hanno osato attentare - nelle persone di Corradino di Svevia (verso 68) e di Bonifacio VIII (cfr. versi 85-90) - alle due sacre maestà, da Dio preposte alla guida del genere umano, i "due luminari" della trattatistica medievale e della *Monarchia*, i *due soli* dell'appassionato perorare di Marco Lombardo. E ancora trae motivo - su un piano più circoscritto, ma più direttamente legato alle vicende del Poeta (il prevalere dei Neri in Firenze ed il suo conseguente esilio) - dagli intrighi di Carlo di Valois, "paciaro" di Toscana nel 1301 (versi 70-78).

70. Io vedo un tempo futuro, non molto lontano da oggi (*ancoi*), in cui (*che*) uscirà (*tragge*) fuori di Francia un altro Carlo, per fare meglio conoscere la malvagità sua e dei suoi.

Carlo di Valois, fratello di Filippo il Bello, venne in Italia su invito di Bonifacio VIII per riconquistare la Sicilia agli Angioini; ma, anziché occuparsi della Sicilia, fu inviato dal pontefice come paciere a Firenze, dove inasprì le lotte delle fazioni e favorì i Neri che soprafecero ed esiliarono i Bianchi (1301-1302), fra i quali Dante.

73. Esce di Francia senza armi e solo con la lancia (della menzogna e del tradimento) con la quale aveva combattuto (*giostro*) Giuda, e spinge forte (*pontra*) quell'arma nel ventre di Firenze così da farlo scoppiare (*si ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia*).

76. Da questa impresa (*quindi*) non guadagnerà terre, ma peccato e vergogna, che per lui (*per sé*) saranno tanto più gravi, quanto più lieve egli riterrà (*conta*) tale danno.



Purgatorio XX, 53

Da "Bibbia di Carlo il Calvo": la corte di Carlo il Calvo. Min. carolingia - metà del sec. IX - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Lat. 1 - f. 423 r)

Da "Salterio di Carlo il Calvo": Carlo il Calvo in trono. Min. carolingia - a. 842-869. (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Lat. 1152 - f. 3 v)

Da "Vangelo di Lotario": Lotario in trono. Min. carolingia a. 849-951 - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Lat. 266 - f. 1 v)

Rivive nelle miniature di tre manoscritti - fra i più preziosi e rari del periodo carolingio, perché sono i soli a contenere scene profane - tutta la religiosa maestà dei successori di Carlo Magno; Dante la compendia in un solo verso contrapponendola alla degenerazione della dinastia capetingia.

79. Vedo (*veggió*) l'altro Carlo, quello che già fu tratto (*uscì*) prigioniero (*preso*) dalla sua nave, vendere sua figlia e patteggiarla come fanno i corsari con schiave qualsiasi (*altre*).

Qui Dante accenna a Carlo II d'Angiò, figlio di Carlo I. Egli fu fatto prigioniero nel golfo di Napoli nel giugno del 1284 da Ruggero di Lauria, ammiraglio degli Aragonesi in lotta con gli Angioini per il possesso del regno di Napoli. Carlo II d'Angiò si comportò come fanno i corsari nei confronti della figlia Beatrice, che egli nel 1305 "venderà" in sposa ad Azzo VIII d'Este, contrattandone la dote.

82. O avarizia, che altro di peggio puoi farci, dal momento che hai asservito (*tratto*) a te la mia discendenza, al punto tale che per te non si cura più dei propri figli (*propria carne*)?
85. Affinché il male futuro e quello fatto nel passato appaiano meno gravi (*men paia*), ti dirò che vedo entrare in Anagni (*Alagna*) l'insegna dei re di Francia (*lo fiordaliso*), e vedo Cristo esser fatto prigioniero (*catto*) nella persona del suo vicario.

Il Poeta allude qui all'episodio tristemente famoso in cui culminò la lotta tra Filippo il Bello e Bonifacio VIII, passato alla storia col nome di "schiaffo d'Anagni": dopo che il papa aveva comunicato il re (13 aprile 1303) e che questi aveva fatto dichiarare deposto il pontefice da un concilio di vescovi (10 giugno 1303), Guglielmo di Nogaret, ministro del re, e Sciarra Colonna il 7 settembre 1303 con ottocento armati invasero la residenza pontificia di Anagni per arrestare Bonifacio VIII con l'intenzione di portarlo in Francia. Si dice, ma non è provato, che Sciarra Colonna osò perfino schiaffeggiare il pontefice. Il popolo insorse e dopo tre giorni riuscì a liberare il papa, che tornò a Roma dove morì di dolore il 12 ottobre 1303. Dante chiama Filippo il Bello *novo Pilato* sia perché consegnò il papa nelle mani dei Colonna, suoi nemici, come Pilato aveva consegnato Cristo ai Giudei, sia perché volle respingere ipocritamente ogni personale responsabilità nell'episodio.

88. Lo vedo deriso un'altra volta; vedo offrigli nuovamente (*rinovellar*) l'aceto e il fiele, e lo vedo ucciso (*anciso*) in mezzo a ladroni che continuano a vivere (*vivi*: i due responsabili dell'oltraggio).
91. Vedo il nuovo Pilato diventato tanto crudele, che di questo non si sazia, ma arbitrariamente (*senz' decreto*) volge la sua cupidigia contro i Templari (*porta nel Tempio le cupide vele*).

Filippo il Bello, spinto dalla sua insa-

ziabile cupidigia, scatenò contro il potente ordine cavalleresco dei Templari (fondato nel 1119 a Gerusalemme) una campagna di calunnie conclusasi, nel 1307, con la confisca delle enormi ricchezze dell'ordine e con l'imprigionamento e la condanna a morte di numerosi suoi membri, accusati di eresia.

L'evocazione dell'episodio di Anagni, mentre da un lato corona la visione profetica delle malfatte degli Angioini, ne rappresenta anche il momento di più intensa drammaticità sul piano della resa espressiva.

Negli episodi che pongono come un fastigio di perfezione nel male alla catena di misfatti perpetrati dai Capetingi (versi 73-93) riecheggia continuamente il richiamo a passi ed espressioni evangeliche concernenti la passione di Cristo. Tali passi ed espressioni assumono - nell'ansimare profetico dell'anima di Ugo Capeto non sazia di dolori - cadenze più dure e decise di quelle che hanno nella piana stesura del racconto nei libri sacri, quasi la Passione del Cristo si fosse rivelata un olocausto inutile ed il sangue stesso del Figlio di Dio non fosse valso a riscattare, se non parzialmente ed in modo che il tempo ha offuscato, l'umanità dal germe del male che la abita. Se Carlo di Valois è ancora soltanto un vile che *giostra* (quanto amaro sarcasmo nel riferire un atto di tradimento alle nobili tradizioni della cavalleria!) con la *lancia* di Giuda, Filippo il Bello è il rinnovellato *Pilato*, laddove Bonifacio VIII - fatto altrove oggetto, nella concretezza del suo agire storico, di deprecazione e condanna da parte del Poeta, veduto qui invece unicamente nella maestà inviolabile del manto che lo riveste - è senz'altro indicato come il Cristo stesso, una seconda volta incarnatosi e crocifisso fra i due ladroni (ma i due ladroni sono i suoi stessi seviziatori, onde la parafrasi del testo evangelico si colora, in questa rievocazione dello schiaffo di Anagni, di toni sinistri e striduli). Bonifacio VIII, il quale, in quanto protagonista funesto delle vicende che portarono al bando di Dante da Firenze, è generalmente considerato dal Poeta come l'incarnazione stessa del male in terra, qui appare purificato ormai da ogni scoria terrena, da ogni macchia politica: è soltanto il "servo dei servi di Dio", che dolorosamente espia, dall'alto del più glorioso dei troni, i peccati del mondo.

94. O Signore mio, quando avrò io la consolazione (*sarò io lieto*) di vedere in atto il tuo giusto castigo (*la vendetta*) che, ancora a noi nascosto, nei tuoi segreti disegni (*nel tuo secreto*) rende dolce la tua ira?

97. Quello che dicevo della Vergine Maria, l'unica sposa dello Spirito Santo,



e che ti indusse a rivolgerti a me per averne qualche spiegazione (*chiosa*).

100. (con gli altri esempi di virtù) segue come un responsorio (*risposta*) tutte le nostre preghiere (*prece*) tanto quanto dura il giorno; ma quando giunge la notte (*com'el s'annotta*) al posto di questi esempi (*in quella vece*) incominciamo a gridare esempi contrari (*contrario suon*: di avarizia punita).

103. Allora (*allotta*) noi rievochiamo (*repetiam*) l'esempio di Pigmalione, che (cui) l'avida (*ghiotto*) brama (*voglia*) di oro fece traditore, ladro e parricida.

79 L'altro, che già uscì preso di nave,
veggio vender sua figlia e patteggiarne
come fanno i corsar dell'altre schiave.

82 O avarizia, che puoi tu più farne,
poscia c'ha' il mio sangue a te sì tratto,
che non si cura della propria carne?

85 Perché men paia il mal futuro e il fatto,
veggio in Alagna intrar lo fiordaliso,
e nel vicario suo Cristo esser catto

88 Veggio un'altra volta esser deriso;
veggio rinovellar l'aceto e 'l fele,
e tra vivi ladroni esser anciso.

91 Veggio il novo Pilato sì crudele,
che ciò nol sazia, ma senza decreto
porta nel Tempio le cupide vele.

94 O Signor mio, quando sarò io lieto
a veder la vendetta che, nascosa,
fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?

97 Ciò ch'io dicea di quell'unica sposa
dello Spirito Santo e che ti fece
verso me volger per alcuna chiosa,

100 tanto è risposta a tutte nostre prece
quanto 'l dì dura; ma com'el s'annotta,
contrario snon prendemo in quella vece.

Purgatorio XX, 58-60

Da "Tractatus vari" di Bernardo Guidone: albero
genealogico dei re capetingi.
Min. francese - prima metà del sec. XIV -
(Besançon, Biblioteca Municipale - Ms. 854)

Purgatorio XX, 58-60

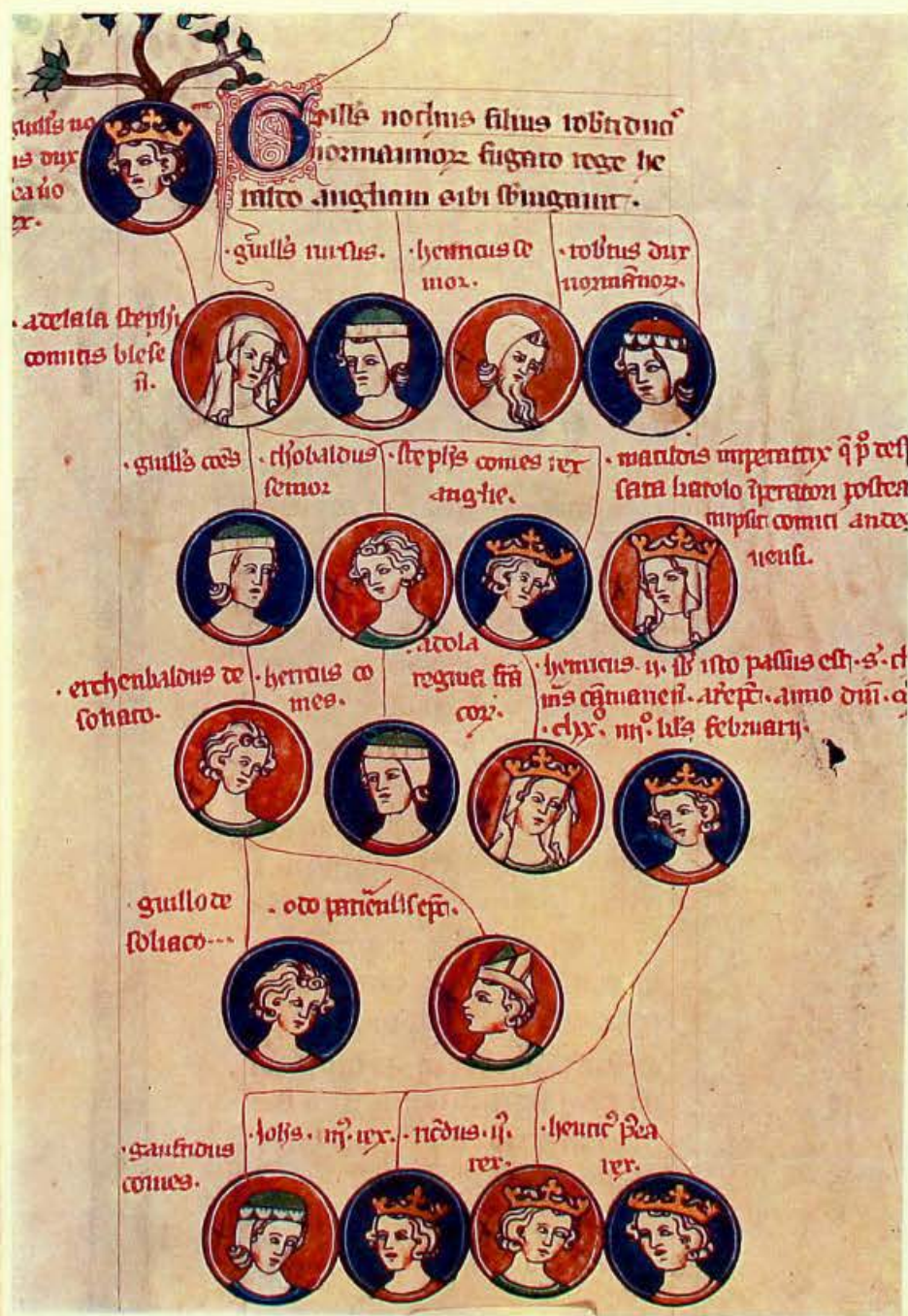
Da "Tractatus vari" di Bernardo Guidone: albero
genealogico dei re capetingi.
Min. francese - prima metà del sec. XIV -
(Besançon, Biblioteca Municipale - Ms. 854)

da (nel significato latino di uccisore
di un parente prossimo);

Pigmalione, re di Tiro e fratello di Di-
done, uccise a tradimento il cognato e zio
Sicheo per impadronirsi delle sue ric-
chezze (cfr. Virgilio - Eneide I, 340-350).

106. e rievochiamo la misera condizione
(la miseria) nella quale l'avaro re Mi-
da si trovò dopo (che seguì) la sua
domanda ingorda, per cui (ricordan-
dola) ogni volta (sempre) non si può
non riderne.

Mida, il mitico re frigio, ottenne da



Bacco, suo ospite, il potere di cambiare in oro quanto toccava, ma sarebbe morto di fame se non avesse ottenuto che il privilegio gli fosse tolto (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* XI, 102-145).

109. Poi ciascuno di noi ricorda la follia di Acan, che rubò (furò) parte del bottino (le spoglie), cosicchè qui sembra colpirlo (lo morda) ancora l'ira di Giosuè.

Acan fu lapidato con i suoi familiari perché nella presa di Gerico, trasgredendo agli ordini di Giosuè, s'era impadronito di alcuni oggetti del nemico (cfr. Giosuè VI, 18-19; VII, 20-26).

112. Quindi accusiamo Safira col marito; lodiamo Iddio per i calci del cavallo toccati a Eliodoro; e con (in) infamia viene ripetuto (gira) in tutto il monte

Safira e suo marito Anania, incaricati di amministrare alcuni beni della comunità apostolica, trattennero per sé una parte del denaro ricavato dalla vendita d'un podere; scoperto l'inganno, caddero a terra fulminati al rimprovero loro rivolto da San Pietro (cfr. *Atti degli Apostoli* V, 1-10). Eliodoro, inviato da Seleuco, re di Siria, a saccheggiare il tempio di Gerusalemme, ne fu impedito perché, appena messo piede nel luogo sacro, "apparve... un cavallo montato da un terribile cavaliere e riccamente bardato", il quale colpì con le zampe anteriori Eliodoro (*II Maccabei* III, 7-25).

115. il nome di Polinestore che uccise (ancise) Polidoro: infine (ultimamente) ci gridiamo a vicenda: "Crasso, tu che lo sai, dillo a noi (dìci): che sapore ha l'oro?"

Polinestore, re di Tracia e genero di Priamo, uccise a tradimento il giovane cognato Polidoro, affidatogli dai suoi, per impadronirsi delle sue ricchezze; la vendetta fu compiuta da Ecuba, che, saputo il fatto, lo accecò e lo uccise (cfr. Virgilio - *Eneide* III, 19-68; Ovidio - *Metamorfosi* XIII, 429-575). Il triumviro M. Licinio Crasso (114-153 a.C.), famoso per le sue ricchezze e per la sua cupidigia, morì in Asia Minore durante una spedizione contro i Parti: si dice che Orode, re dei Parti, avutane la testa, gli facesse versare oro fuso in bocca dicendo: "Avesti sete d'oro: bevine dunque!" (cfr. Cicerone - *De officiis* I, 30; II, 18-57).

118. Talora (ricordando gli esempi) uno di noi parla a voce alta e un altro a voce più bassa, secondo l'intensità del sentimento (affezion) che ci sprona a procedere nella purificazione (ad ir) ora con maggiore ora con minore desiderio (passo):

121. perciò (però) a ricordare gli esempi virtuosi (al ben) che di giorno ('l dì) qui (ci) ripetiamo (si ragiona), non

- 103 Noi repetiam Pigmalion assotta,
cui traditore e ladro e parricida
fece la voglia sua dell' oro ghiotta;

- 106 e la miseria dell' avaro Mida,
che seguì alla sua dimanda ingorda,
per la qual sempre convien che si rida.

- 109 Del fosse Acàn ciascun poi si ricorda,
come furò le spoglie, sì che l' ira
di Iosue qui par ch' ancor lo morda.

- 112 Indi accusiam col marito Safira;
lodiamo i calci ch' ebbe Eliodoro:
ed in infamia tutto il monte gira

- 115 Polinestor ch' ancise Polidoro:
ultimamente ci si grida: "Crasso,
dìci, che 'l sai: di che sapore è l' oro?"

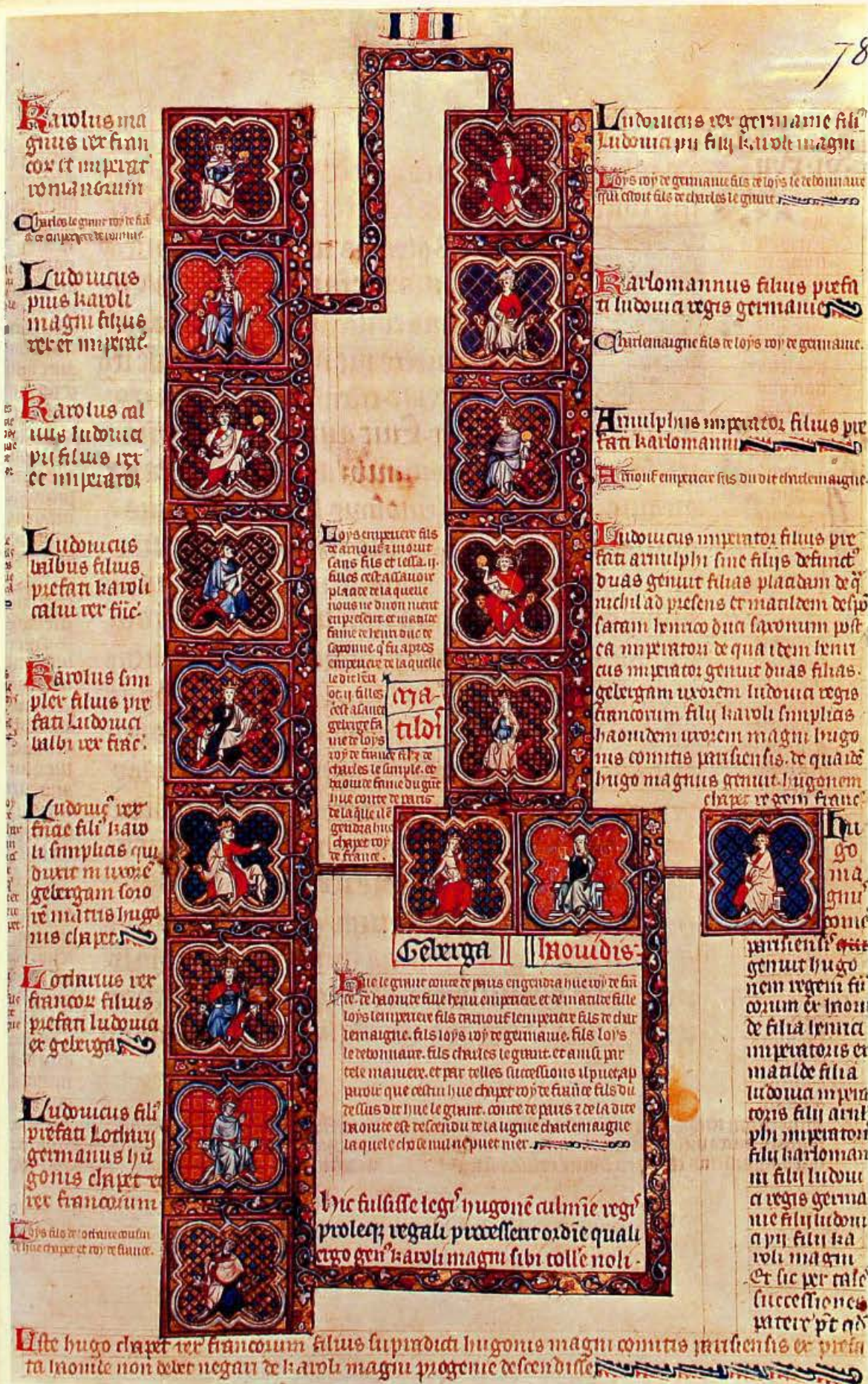
- 118 Talor parla l' uno alto e l' altro basso,
secondo l' affezion ch' ad ir ci sprona
ora a maggiore e ora a minor passo:

- 121 però al ben che 'l dì ci si ragiona,
dianzi non era io sol; ma qui da presso
non alzava la voce altra persona.

- 124 Noi eravam partiti già da esso,
e brigavam di soverchiar la strada
tanto quanto al poder n' era permesso;

- 127 quand' io senti', come cosa che cada,
tremar lo monte; onde mi prese un gelo
qual prender suol colui ch' a morte vada:

- 130 certo non si scotea sì forte Delo,
pria che Latona in lei facesse 'l nido
a parturir li due occhi del cielo.



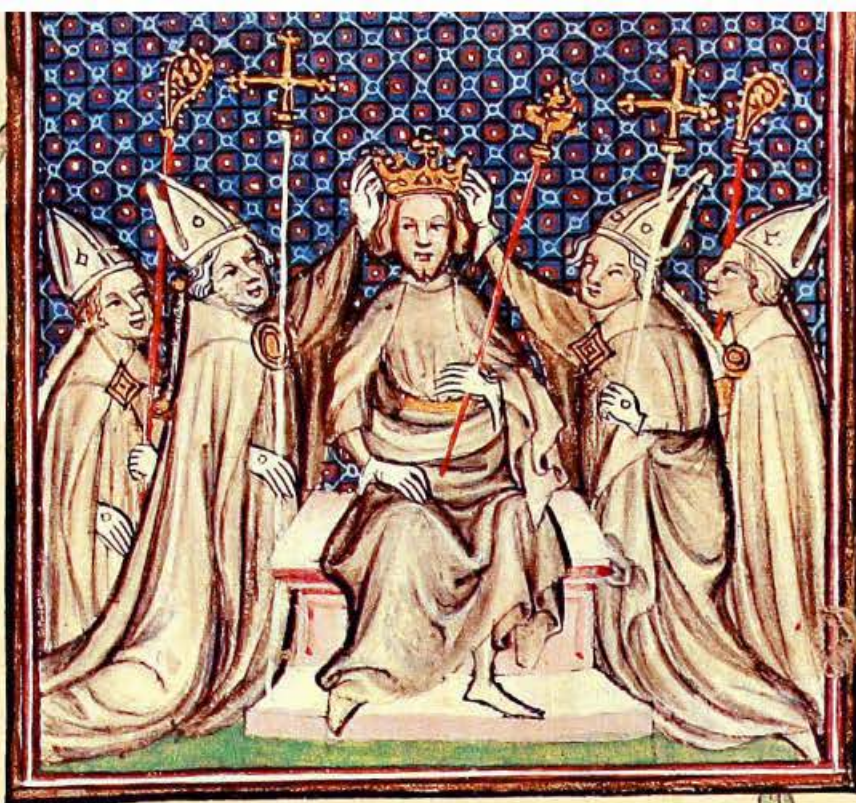
ero io solo poco fa (dianzi); ma qui vicino a me non alzava la voce nessun'altra anima ».

124. Noi ci eravamo già allontanati (partiti) da lui, e ci studiavamo (brigavamo) di percorrere (soverchiar) la strada con tanta fretta (tanto) quanta ci permetteva (al poter n'era permesso) la difficoltà del cammino.
127. quando sentii tremare il monte, come se stesse franando (cada); per questo mi prese quel gelido spavento (un gelo) che suole provare chi è condotto al supplizio (a morte).
130. certo l'isola di Delo non veniva scossa dal mare così violentemente (si forte), prima che Latona la scegliesse come rifugio (nido) per darvi alla luce Apollo e Diana (li due occhi del cielo: cioè il sole e la luna).

L'isola di Delo, secondo il mito, galleggiava sulle acque in balia delle onde e servi da rifugio a Latona, perseguitata dall'ira della gelosa Giunone, per darvi alla luce Apollo e Diana, personificazioni del sole e della luna. L'isoletta errante dell'Egeo fu poi resa stabile da Apollo per riconoscenza dell'aver essa dato asilo alla madre (cfr. Virgilio - Eneide III, 69-77; Ovidio - Metamorfosi VI, 189 sgg.). Ricondotta l'attenzione del lettore sul tema del viaggio ultramondano e ripresi i motivi consueti della poesia della seconda cantica, Dante propone sul finire di questo canto percorso da un'ira incontenibile, quasi in solenne risposta all'ansia invocante dell'anima di Ugo Capeto, una diretta manifestazione del divino nel corso delle vicende umane (in questo caso l'umana vicenda è rappresentata dal peregrinare del Poeta, in carne ed ossa, nei reami della morte), in chiave tuttavia di perdono e di mistica letizia. "L'invocazione impaziente di un intervento soprannaturale, così ripetuta nel canto come in nessun altro del Purgatorio, sembra coronata e soddisfatta nel trionfo di gloria per la liberazione di un'anima." (Grana) Notiamo, al verso 127, l'audace contrasto che si determina tra l'amorfa, quotidiana familiarità di quel cosa e lo squassarsi del monte che, secondo i principi che presiedono alla cosmologia dantesca, non dovrebbe conoscere perturbamenti di sorta (come sarà chiarito nel canto XXI, versi 43-54). Il riferimento dotto ad una vicenda della mitologia pagana nella terzina successiva (130-132) accentua ulteriormente il rilievo conferito al carattere miracoloso di questo terremoto dall'accostamento, per via di analogia, al semplice cosa. Assistiamo infatti, in questa terzina, alla miracolosa nascita, nella solitudine propizia di un'isoletta, di quei "due luminari" di cui parla la Genesi e che hanno tanta parte nel determinare la complessa, ma rigorosa simbologia dantesca.

Purgatorio XX, 53.60
 Da "Storie della vita di San Dionigi": In rappresentazione dei principali re di Francia.
 Min. parigina - a. 1317 - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Lat. 13836 - f. 78 v)

Purgatorio
XX, 43
Da "Croniques
de France":
la figura di
Ugo Capeto.
Min. parigina -
sec. XIV -
(Vienna,
Biblioteca
Nazionale
Austriaca -
Ms. 2564 -
[Eug. F. 76]
f. 199 r)



133 Poi cominciò da tutte parti un grido
tal, che 'l maestro inverso me si feo,
dicendo: «Non dubbiar, mentr' io ti guido».

136 «Gloria in excelsis» tutti «Deo»
dicean, per quel ch' io da' vicin compresi,
onde intender lo grido si poteo.

139 Noi stavamo immobili e sospesi
come i pastor che prima udir quel canto,
fin che 'l tremar cessò ed el compiesi.

142 Poi ripigliammo nostro cammin santo,
guardando l'ombre che giacean per terra,
tornate già in su l'usato pianto.

145 Nulla ignoranza mai con tanta guerra
mi fe' disideroso di sapere,
se la memoria mia in ciò non erra,

148 quanta parïemi allor, pensando, avere;
nè per la fretta dimandare er'oso,
nè per me li potea cosa vedere:

151 così m'andava timido e pensoso.

133. Poi da ogni parte si levò un grido
tanto possente (*tal*), che il mio ma-
estro (per rassicurarmi) s'accostò (*si*
feo) a me (*inverso me*), dicendo: «Non
temere (*dubbiar*), finché ti guido io».

136. Per quello che capii dalla voce delle
anime più vicine (*da' vicin*), da cui
fu possibile (*si poteo*) intendere le pa-
role gridate (*lo grido*), tutti dicevano:
«Gloria a Dio nel più alto dei cieli»
(l'inno cantato dagli angeli alla na-
scita di Gesù; cfr. Luca II, 14).

139. Noi due ce ne stavamo immobili e con
l'animo sospeso (*sospesi*) come i pa-
stori di Betlemme, che per primi (*pri-*
ma) udirono quel canto, finché cessò
il tremito (*l tremar*) del monte ed eb-
be termine (*compiesi*) il canto (*el*).

Il tema della natività viene definito in
una cornice grandiosa dalla evocazione
del mito pagano nei versi 130-132:
tutti gli elementi del quadro contribui-
scono al carattere di mistero sovrana-
naturale da esso proposto, ma, in par-
ticolare, la contrapposizione tra la pic-
colezza di quell'isola perduta nel vasto
Mediterraneo e gli astri celesti che da
essa prenderanno gioioso avvio al loro
eterno rincorrersi sulla volta celeste, tra
la loro nascita - avvenuta in termini e
proporzioni ancora umani - e il loro
destino di fonti di luce, destinate a gi-
ganteggiare sull'umanità quali simboli di
una guida etica secondo l'interpretazio-
ne moraleggiante data dal Medioevo.
Questo tema è ripreso, nei versi 139-
141, su un tono di più sospesa atten-
zione al determinarsi del dato inte-
riore e di più vibrante intimità. La
presenza del sovrannaturale, nella nati-
vità del Cristo, è di tanto meno vistosa
del proporsi nel mito pagano - in ter-
mini di una grandiosità ancora este-
riore - della nascita di Apollo e Diana,
di quanto risulta più direttamente vin-
colata al problema della colpa e del
dolore.

142. Poi riprendemmo la strada della puri-
ficazione (*cammin santo*), osservando le
ombre giacenti a terra, già tornate al
loro pianto abituale (*usato*).

145. Se in questo la mia memoria non erra,
nessuna (*nulla*) ignoranza mi rese mai
desideroso di sapere con tanto assillo
(con tanta guerra).

148. quanto mi sembrava (*parïemi*) di aver-
ne allora ripensando al terremoto e al
canto; nè osavo (*er'oso*) domandare a
Virgilio per la sua fretta, nè da me
solo (*per me*) potevo vedere in quei
fatti (*li*) alcuna cosa che m'illuminasse:

151. perciò procedevo timoroso di chiedere
(*timido*) e chiuso nel miei pensieri
(*pensoso*).



urgatorio, Canto XXI

Dante prosegue il viaggio nel quinto girone, ma è tutto preso dal desiderio di conoscere la causa del terremoto che ha scosso il monte del purgatorio e del canto del « Gloria » che le anime hanno innalzato subito dopo. All'improvviso compare alle spalle dei due pellegrini un'ombra che rivolge loro un augurio di pace: a quest'anima Virgilio chiede spiegazione dei fatti misteriosi prima avvenuti. Il monte del purgatorio - spiega quello spirito - è soggetto a leggi ben precise, diverse da quelle che regolano la vita della natura sulla terra, perché, al di sopra dei tre gradini sui quali si apre la porta del mondo della penitenza, non si formano pioggia, grandine, neve, rugiada, brina, nuvole, lampi, arcobaleni, né, tanto meno, terremoti. Il monte del purgatorio viene scosso solo in una occasione: quando una anima ha compiuto la sua purificazione ed è diventata degna di entrare in paradiso; contemporaneamente tutti gli spiriti penitenti ringraziano Dio con il canto del « Gloria ». L'ombra, a una domanda di Virgilio, rivela finalmente il suo nome: è Stazio, il famoso poeta latino, autore della Tebaide e della Achilleide, vissuto nel I secolo d. C. Subito dopo aver spiegato che a Roma ebbe la consacrazione a poeta, Stazio inizia una commossa esaltazione di Virgilio e della sua opera, affermando che l'Eneide non solo alimentò ed educò il suo spirito poetico, ma ne fu anche mamma: ignaro di essere davanti a colui che considera il suo maestro, dichiara che egli acconsentirebbe a restare un anno di più nel purgatorio, pur di essere vissuto al tempo del grande mantovano. Dopo queste parole Dante, vincendo l'umiltà e la ritrosia di Virgilio, rivela il nome della sua guida.

INTRODUZIONE CRITICA

L'episodio che ha per protagonista Stazio è il più lungo della *Commedia*: esso si distende, infatti, per ben due canti, il XXI e il XXII del *Purgatorio*. È per questo (ricordiamo inoltre che Stazio compirà, dalla cornice degli avari in poi, il cammino insieme ai due pellegrini) che alcuni critici hanno creduto di dover individuare in questo episodio una tappa fondamentale dell'itinerario spirituale di Dante, quando non addirittura la chiave di volta dell'intero poema, e nel personaggio dell'autore della *Tebaide*, secondo una precisa indicazione del Porena, "una guida intermedia fra Virgilio e Beatrice: una specie di anello di congiunzione fra la scorta umana e quella divina".

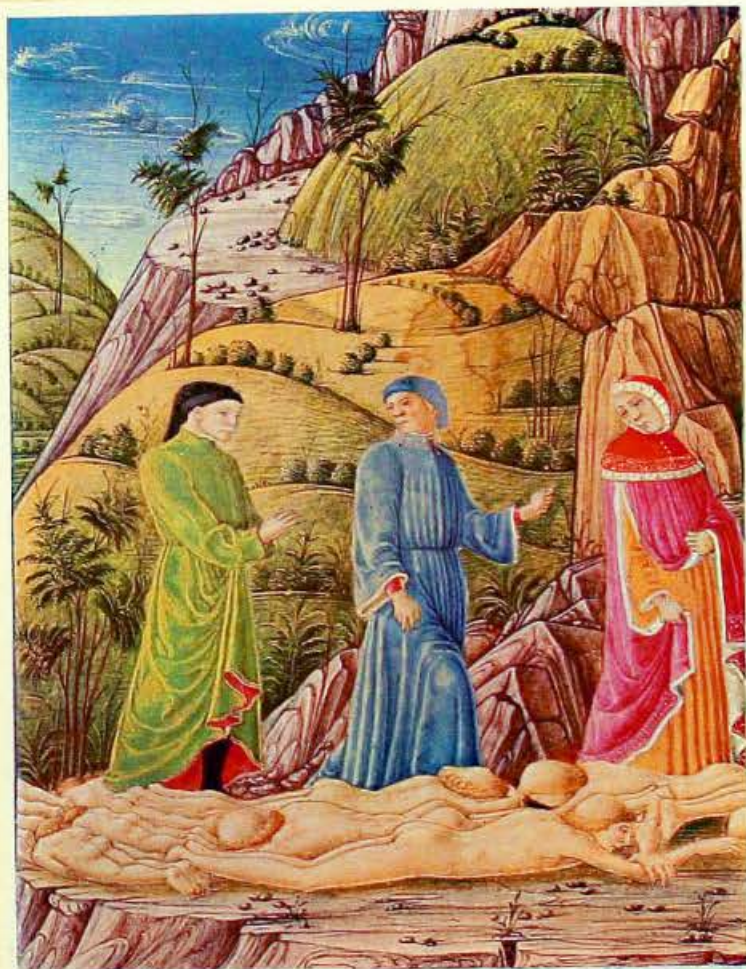
Per il Montanari, uno dei critici che con maggior acume ha saputo delineare il senso dell'itinerario spirituale che portò Dante dal misticismo vago ed ancora decisamente orientato verso una realtà profana della *Vita Nuova*, attraverso l'esperienza razionalistica del *Convivio*, alla decisa preminenza accordata al sacro nel capolavoro della maturità, l'unica spiegazione plausibile dell'ampio sviluppo dato all'episodio di Stazio dal Poeta è "che, giunto all'ultimo terzo del *Purgatorio*, in prossimità del momento in cui dovrà separarsi da Virgilio (alla fine del canto XXVII) Dante vuole glorificare nel modo più ampio ed organico il suo maestro, rappresentando, in persona di Stazio, quella che era stata una vicenda personale sua, di Dante...". Perciò la "funzione gradualmente redentrice di Virgilio è in realtà la rappresentazione di come Dante interpretò il suo incontro con la poesia di Virgilio, che si rivelò via via a Dante prima come maestro di stile poetico, poi come maestro di morale naturale, da ultimo come profeta inconscio e sacrificato della Rivelazione cristiana". Per quel che concerne il significato simbolico di Stazio, in quanto guida del protagonista, il Montanari concorda con molti dei più autorevoli interpreti contemporanei nell'accogliere le conclusioni del Landi, secondo le quali "Stazio, di fronte a Virgilio che è la ragione (o forse meglio la sapienza) puramente naturale, sarebbe la ragione naturale, ma illuminata e aiutata dalla Rivelazione per ciò che riguarda la sfera del sapere naturale, dove, in conseguenza del peccato originale, così facile è l'errore, se la ragione non sia aiutata dalla vigilanza della Rivelazione". Aggiunge tuttavia il critico che tale interpretazione della funzione svolta da Stazio nell'economia del poema "nulla toglie alla natura precipuamente autobiografica dell'episodio. Si inserisce anzi nella rievocazione dell'esperienza culturale di Dante come figura [da intendersi qui nel senso dato a questo termine dall'Auerbach, sul fondamento di uno dei significati da esso assunti nel Medioevo: in quanto evento reale, storicamente documentabile, adombrante in sé il significato di un altro evento,

esso pure reale e storicamente avvenuto] del superamento della sola filosofia (o meglio della filosofia come indistinta dalla teologia), quale era stata sentita da Dante durante la composizione del *Convivio*: non la filosofia da sola, e neppure la filosofia in quanto utilizzi la Rivelazione senza tener conto delle due ben distinte sfere di competenza, può salvare il mondo; ma solo la teologia in quanto solo essa può dare risposta ai supremi principi, e può illustrare la necessità che resti un margine di insuperabile mistero".

L'intera vicenda dell'*iter* dell'anima promessa alla beatitudine è come emblematicamente ricostituita nella duplice vicenda terrena occorsa a Stazio (nelle due successive « conversioni » operatesi in lui, sotto l'influsso di Virgilio, e nel passaggio drammatico dalla prima di esse, ancora puramente letteraria e mondana, che gli meritò in terra il nome che più dura e più onora e che è oggetto del suo discorso nel canto XXI alla seconda, di cui Stazio tratta nel canto XXII, dalla idolatria al cristianesimo). Essa è anche riscontrabile nella presentazione della sua figura - in termini di un miracolo che accorda il motivo della nascita corporale (attraverso il mito di Apollo e Diana) a quello della risurrezione (attraverso la risurrezione di Cristo), che è la nascita seconda e definitiva - al momento esatto in cui si mostra degna di sciogliersi, espiato il male compiuto, dai vincoli della penitenza. Il tema del libero arbitrio - dottrinarmente affrontato fra maestro e discepolo, in questi canti centrali del *Purgatorio*, nel corso di discussioni appassionate, ma vibranti di un *pathos* in primo luogo ancora intellettuale - diventa, nell'episodio di Stazio, il movente segreto e decisivo, quello che dall'interno anima (*pur mo sentii libera volontà di miglior soglia*) l'azione, il distendersi stesso naturalissimo e piano del racconto in cadenze di attonito stupore di fronte alla più glorificante manifestazione del sovrannaturale fin qui apparsa ai due pellegrini, non meno che il successivo ascendere della narrazione medesima in una più accesa drammaticità, nell'ansioso interrogare del pellegrino in carne ed ossa, nella contrastata vicenda che alle sue domande viene opposta dall'anima liberata. Ed è vicenda contrastata per il coesistere, nelle parole di questo spirito redento, del tema della cultura - di cui suprema espressione è la poesia - e della gloria terrena che da essa discende (*dove mertai le tempie ornar di mirto*) e del tema (affrontato nel canto XXII) dell'insoddisfazione nei riguardi di qualsiasi perfezione meramente umana, di un'aspirazione a beni i quali, ponendosi decisamente al di là della sfera in cui si conchiude qualsiasi acquisto poetico o culturale (quella stessa aspirazione che indusse la *femminetta sammaritana* - menzionata in apertura di canto - a « dimandar » la grazia), sfolgorano in quanto patrimonio dei soli poveri di spirito o di coloro che hanno saputo intravedere, come Stazio - oltre i tesori accumulati dallo spirito umano - le scaturigini inesauste di quelli sovrannaturali.

Canto XXI

Purgatorio XXI, 10-12
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 157 r)



- 1 La sete natural che mai non sazia
se non con l'acqua onde la femminetta
sammaritana dimandò la grazia,
- 4 mi travagliava, e pungiemi la fretta
per la 'mpacciata via dietro al mio duca,
e condoliemi alla giusta vendetta.
- 7 Ed ecco, sì come ne scrive Luca
che Cristo apparve a' due ch' erano in via,
già surto fuor della sepulcral buca,

1. La sete naturale di sapere che mai si sazia se non con quell'acqua dellà verità, della quale (onde) l'umile donna samaritana chiese a Gesù la grazia (di potersi dissetare),
4. mi tormentava, e intanto la fretta mi stimolava (*punjiemi*) a salire dietro alla mia guida per la via ingombra (*'mpacciata*) di anime, e sentivo compassione della loro pena, pur riconoscendola giusta (*condoliemi alla giusta vendetta*).

L'episodio della Samaritana si legge nel vangelo di Giovanni (IV, 5-15): Gesù, trovandosi nella città di Sichar vicino al pozzo di Giacobbe, chiese da bere a una donna di Samaria, che aveva attinto l'acqua; meravigliandosi la donna che un giudeo si rivolgesse a una samaritana, Cristo le rispose con le famose parole: "chi... berrà l'acqua che gli darò io, non avrà più sete in eterno; ma l'acqua che gli darò, diventerà in lui sorgente di acqua, zampillante fino alla vita eterna". La samaritana allora chiese a Gesù: "Signore, dammi di quest'acqua, affinché non abbia più sete". Secondo gli esegeti, l'acqua dell'episodio evangelico e la grazia divina; per Dante, più precisamente, è la verità rivelata da Cristo. L'accenno alla sete della *femminetta sammaritana*, mentre suggella, riepilogandone, quasi eco conclusiva, la limitata portata, le dense discussioni teoriche dei canti centrali del *Purgatorio*, e schiude al tempo stesso una dimensione fino a questo punto dalla ragione soltanto allusa (quella cioè della Rivelazione), "sottolinea la sacra solennità dell'avvenimento ritratto nel canto XX: e anche qui la sostanza poetica non è nelle apparenze esteriori del fatto ma nella profonda e lunga risonanza che lascia nella coscienza di Dante" (Momigliano).

Osserva in proposito il Gabrieli: "Una sola parola, anzi un solo diminutivo, *la femminetta*, ha messo il Poeta di suo nell'allusione al celebre episodio di Giovanni dove si parla di una *mulier* [donna]; e quel diminutivo basta a farci risorgere dinanzi il racconto evangelico con evidenza ancor più immediata di note figurazioni pittoriche, per cui ci sembra di vedere, accanto all'umile donna di Samaria di cui è fatta menzione, anche il divino interlocutore qui neppur nominato, ma la cui presenza e parola domina tutta la scena".

7. Ed ecco improvvisamente, così come ci racconta (*ne scrive*) San Luca di Cristo, il quale apparve ai due discepoli che erano sulla via di Emmaus, dopo che era già risorto (*surto*) e uscito dal sepolcro scavato nella roccia (*sepulcral buca*),

Nel vangelo di Luca (XXIV, 13-35) si racconta come Cristo, poco tempo

dopo la sua risurrezione, mentre due suoi discepoli erano sulla strada di Emmaus e discutevano, "si avvicinò e si unì ad essi" senza essere da loro riconosciuto.

10. ci apparve uno spirito, e veniva dietro a noi, attenti a non calpestare con i piedi (*dal piè guardando*) le anime (*la turba*) che giacevano a terra; e non ci accorgemmo (*ci addemmo*) di lui, inché (*si*) non parlò per primo (*pria*).
13. dicendoci: «Fratelli miei, Dio vi conceda (*dea*) la pace». Noi ci voltammo di scatto (*sùbiti*), e Virgilio gli (*sui*) restituì un cenno di saluto che era intonato alla stessa cortesia (*ch'a ciò si conface*).

Le due immagini - quella profana (la nascita del sole e della luna nell'isola di Delo) e quella sacra (la natività del redentore per l'esultanza degli umili) - sono concepite come complementari l'una rispetto all'altra e al tempo stesso in un rapporto di subordinazione della prima alla seconda (nel rapporto cioè che fonda il mero prodigio naturale, di per sé destituito di significato, pur nella grandiosità delle proporzioni che lo rendono manifesto, in un ambito di valori intimamente connessi al nostro destino, al nostro bisogno di riscattarci dal male, dal dolore). E, mentre introducono solennemente all'evento miracoloso della liberazione di un'anima dalle catene della penitenza alla fine del canto XX, conducono, come in un crescendo sinfonico, alla evocazione del Cristo risorto e miracolosamente apparso, sulla base della testimonianza di Luca (il *ne* del verso 7 è come un atto di fede, asserisce, al di fuori di ogni dubbio, l'universalità del messaggio evangelico: Luca ha scritto per tutti noi), a due discepoli i quali, non diversamente da Dante e Virgilio, erano *in via*.

16. Poi prese a dire: «Il tribunale infallibile di Dio (*la verace corte*), che relega (*relega*) me nell'eterno esilio del limbo, ti ponga nella beatitudine del paradiso (*nel beato concilio*)».

Particolarmente solenne e misurata è questa risposta di Virgilio; essa tuttavia, nella contrapposizione evidente dei due complementi oggetti, il *ti* del verso 17 e il *me* del verso 18, si colora di una mestizia che non riesce ormai più a tenersi celata, adombrando il tragico destino del poeta latino che, come risulterà nel canto successivo, ha schiuso a quest'anima la via della fede e della beatitudine eterna, senza riuscire a riscattare se stesso dalle tenebre del paganesimo. Giusta appare l'osservazione del Momigliano, per il quale questo "saluto di Virgilio ha un'intonazione insolita, non per una ragione logica - poi-

ché Virgilio non sa ancora nulla dell'anima con cui parla - ma per una ragione di armonia poetica: la solennità generale della scena trae istintivamente Dante a colorire di un'insolita gravità quel saluto". Ma forse più centrati e puntuali, in rapporto a quella che emerge come la psicologia del maestro di Dante in questo canto, risultano i seguenti rilievi del Gallardo: "Pacate, malinconiche, rassegnate come non erano mai state prima d'ora se non in qualche accenno rivolto a Dante, queste parole di Virgilio indirizzate ad un'anima già avviata alla salvezza eterna, pongono in luce particolare il sentimento del personaggio Virgilio e

la sua umana grandezza, la sua generosità, la sua alta malinconia di escluso dalla beatitudine celeste. E nell'aver immaginato il personaggio di Stazio, nell'aver fatto proprio di Stazio, ammiratore di Virgilio al quale riconoscerà di dover tutto, poeta inferiore a Virgilio che lo ha guidato sulla via dell'arte e su quella della salvezza, colui che in un certo senso a Virgilio deve succedere, Dante mostra veramente non solo devozione, omaggio, riconoscimento, ma affetto e amore quale forse nessun umanista ebbe mai verso il poeta latino. Virgilio appare come uomo, per quanto riguarda le sue proprie virtù, veramente il più grande".

- 10 ci apparve un'ombra, e dietro a noi veniva,
dal piè guardando la turba che giace;
né ci addemmo di lei, si parlò pria,
- 13 dicendo: «Fratelli miei, Dio vi dea pace».
Noi ci volgемmo sùbiti, e Virgilio
rendè sui 'l cenno ch'a ciò si conface.
- 16 Poi cominciò: «Nel beato concilio
ti ponga in pace la verace corte
che me rilega nell'eterno essilio».
- 19 «Comel!» diss'essi, e parte andavam forte:
«se voi siete ombre che Dio su non degni,
chi v'ha per la sua scala tanto scorte?»
- 22 E 'l dottor mio: «Se tu riguardi a' segni
che questi porta e che l'angel profila,
ben vedrai che coi buon convien ch'e' regni.
- 25 Ma perché lei che dì e notte fila
non li avea tratta ancora la conocchia
che Cloto impone a ciascuno e compila,

Purgatorio XXI, 16-18
 "Giudizio Universale"
 di Segna di Bonaventura
 (prima metà sec. XIV)
 (Angers, Museo)



19. «Come!» ci rispose, e intanto (parte) camminavamo in fretta (*forte*): «se voi siete anime che Dio non crede degne di salire in paradiso (*su*), chi vi ha guidate (*scorte*) così in alto (*tanto*) su questa scala (del purgatorio)?»

Sempre del Gallardo è la seguente penetrante osservazione sul carattere di Stazio, quale ci appare fin dalle prime parole da lui pronunciate: "Stazio è un'anima libera destinata al cielo: ma il suo modo di parlare è ancora molto umano: anzi è questo in lui il momento più veramente e liberamente umano, sciolto come egli è dal peccato, ma non ancora «beato». È quindi Stazio a stupirsi". Il Gallardo coglie molto bene quella che è la nota costante che accompagnerà tutte le manifestazioni di quest'anima ormai sulla soglia della felicità eterna: una riconquistata ingenuità e semplicità nel sentire, una predisposizione felice all'entusiasmo non meno che alla meraviglia, unite ad un oblio apparentemente crudele - nei riguardi di Virgilio - di ciò che possa per altri rappresentare ancora la colpa, un destino infelice (come quello dell'autore dell'*Eneide*, il quale non per atti dei quali la responsabilità possa essergli imputata si trova privato per sempre della felicità celeste), il dolore, onde si è potuto parlare di un "egoistico compiacimento" (Galletti) che si sprigionerebbe dal parlare di quest'anima. A quest'ultima interpretazione si può obiettare che ormai Stazio si trova nella condizione cui Beatrice accenna come alla propria nel canto II dell'*Inferno* (versi 91-93): *Io son fatta da Dio, sua mercé, tale, che la vostra miseria non mi tange, né fiamma d'esto incendio non m'assale*. In altre parole Stazio, sul limitare di uno stato di perfetta innocenza, non può se non da lontano, ormai nella condizione di chi si risieda da un sogno, avere una percezione reale di ciò che siano il male e il dolore. Vedremo che il suo stato d'animo nei confronti di Virgilio sarà di entusiastica adesione; anzi, nel suo impeto di gratitudine che proromperà incontrollato per l'autore dell'*Eneide* - impeto che in lui coinciderà, nella riacquistata innocenza, con la gioia per la sua liberazione dal peccato - Stazio ci apparirà come abbacinato da troppa luce, rinato ingenuo e schietto, senza supposizioni circa le ombre che la colpa diffonde sulla terra.

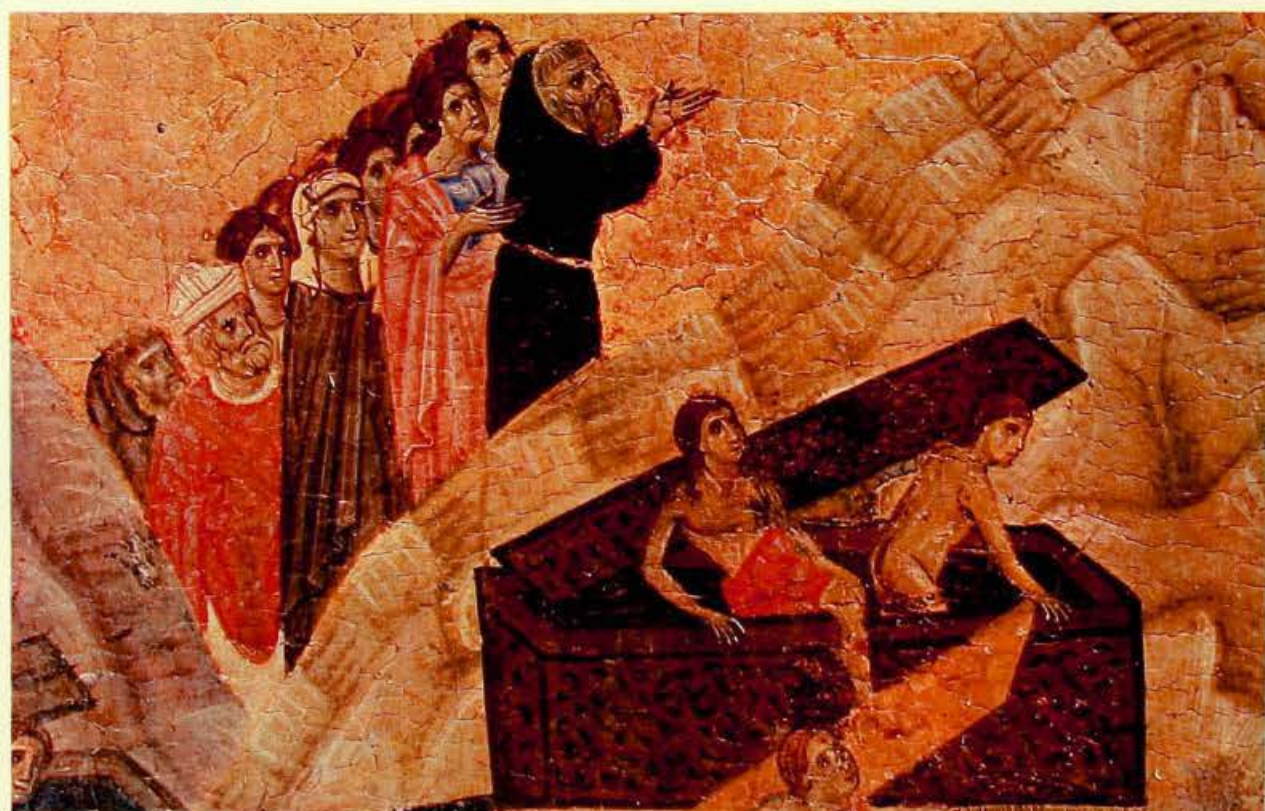
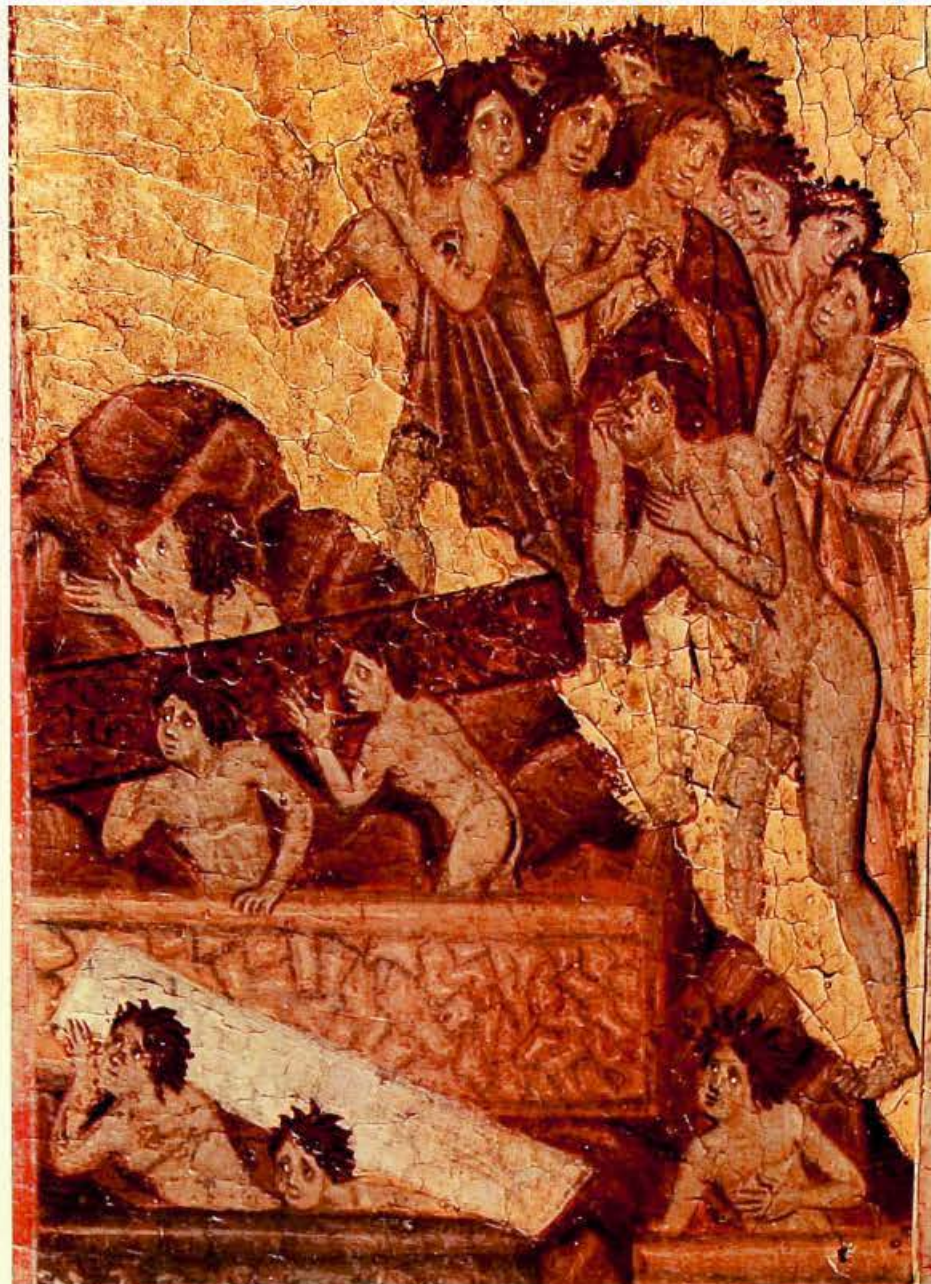
22. E il mio maestro: «Se tu osservi bene i segni che costui in parte ancora porta e che l'angelo suole tracciare (*profila*) sulla fronte dei penitenti, potrai vedere chiaramente che dovrà essere beato (*convien ch'è regni*).
25. Ma poiché la parca Lachesi, colei (*lei*)

che fila giorno e notte (lo stame della vita umana), non aveva ancora finito di filare traendo (*non... avea tratta*) giù per lui (*li*) il filo (*la conocchia*) che Cloto pone (*impon*e) e avvolge (*compila*) (sulla rocca) per ciascuno,

L'affermazione che Dante è ancora vivo è svolta nei termini del noto mito delle Parche, delle quali la più giovane, Cloto, pone e avvolge sulla rocca, alla nascita di ogni uomo, il filo che simboleggia la vita, il filo che poi la seconda Parca, Lachesi, lavora fino al momento in cui la terza, Atropòs, dà il taglio che segna il momento della morte.

28. la sua anima, che è sorella (*serocchia*) tua e mia, salendo fin quassù, non poteva venire senza guida (*sol'a*), perché (essendo ancora unita al corpo) non vede (*adocchia*) chiaramente il vero come noi (*al nostro modo*).

Ai temi della nascita (limitata al suo manifestarsi naturale nell'accento al parto di Latona - canto XX, versi 130-132 - interpretata nel suo significato umanissimo, in quanto promessa di sicuro riscatto, nel quadro che raffigura Dante e Virgilio immobili e sospesi non diversamente dai pastori che per primi udirono, cantato dagli angeli, il *Gloria* - canto XX, versi 139-141) e della risurrezione radiosa del Cristo (dove la repentinità del suo mostrar-



Purgatorio XXI, 58-60
"Giudizio Universale" attribuito
a un seguace di Guido da Siena
(sec. XIII) - (particolari). (Grosseto,
Museo Diocesano d'Arte Sacra)



- 28 l'anima sua, ch'è tua e mia serocchia,
venendo su, non potea venir sola,
però ch'al nostro modo non adocchia.
- 31 Ond' io fui tratto fuor dell'ampia gola
d'inferno per mostrarli, e mosterrolsi
oltre, quanto 'l potrà menar mia scola.
- 34 Ma dimmi, se tu sai, perché tai crolli
dié dianzi il monte, e perché tutti ad una
parver gridare infino a' suoi piè molli.
- 37 Sì mi dié, dimandando, per la cruna
del mio disio, che pur con la speranza
si fece la mia sele men digiuna.

si: apparve, perché ogni determinazione ulteriormente circostanziata avrebbe tolto levità a questa apparizione improvvisa), succede il tema della morte inevitabile, della Parca implacata che vigila sui destini di ciascuno di noi. Questo tema, tuttavia, investe soltanto una parte del nostro essere: il corpo, spazialmente localizzabile e vincolato alle necessità ferree delle leggi naturali. Questo è probabilmente il motivo per il quale il Poeta ricorre qui al repertorio mitologico, come nella evocazione del miracolo - veduto in termini che non oltrepassano il dato naturale, anche se ce lo presentano ingigantito e come vertiginosamente proiettato in una dimensione per noi assurda, inconcepibile - della nascita di Apollo e Diana. Gli antichi concepirono il miracolo come un sovvertimento delle leggi della natura non fondato in una sfera spirituale, vincolato quindi ancora al quadro fisico in cui immaginarono che esso facesse irruzione; le loro divinità del resto non erano che personificazioni degli aspetti minacciosi o imprevedibili che la natura - non ancora dominata da un sicuro metodo scientifico - assumeva ai loro occhi.

31. Per questo venni tratto fuori dal limbo, il primo e più ampio cerchio (ampia gola) dell'inferno, per indicargli (mostrarli) il cammino, e glielo indicherò anche più avanti (oltre), fin dove (quanto) lo potrà guidare il mio insegnamento (mia scola).
34. Ma se lo sai, dimmi perché poco fa il monte sussultò con tali scosse (tai crolli), e perché tutte le anime insieme (ad una) parvero cantare a gran voce dalla cima del monte alla sua base bagnata dal mare (a' suoi piè molli).
37. Facendo questa domanda, Virgilio indovinò così bene il mio desiderio (si mi dié... per la cruna del mio disio: come se avesse infilato con precisione il filo nella cruna di un ago), che solo (pur) per la speranza di una risposta la mia sete di sapere divenne meno ardente (men digiuna).
40. E quell'anima cominciò a dire: «Il santo (la religione) monte non è soggetto (senta) ad alcuna mutazione che non sia prestabilita da leggi (sanza ordine), o che sia insolita (fuor d'usanza).
43. Questo luogo (qui) è esente da ogni perturbazione terrestre: di quanto avviene qui (ci) possono essere causa (cagione) solo le forze intrinseche (da sé in sé) al cielo, e non ciò che il cielo riceve dal di fuori (e non d'altro).





Purgatorio XXI. 13

"Giudizio Universale" attribuito
a un seguace di Guido da Siena
(sec. XIII) - (particolare). (Grosseto,
Museo Diocesano d'Arte Sacra)

Purgatorio XXI. 64-66
 "Giudizio Uoiversale" attribuito al "Maestro del
 Trionfo della Morte" (metà sec. XIV) -
 (particolari). (Pisa, Camposanto Monumentale)



46. Per questa ragione al disopra (più su...
 che) della breve scaletta di tre gradini
 (gradi) (all'ingresso del purgatorio).
 non cade pioggia, grandine (grando).
 neve, rugiada, brina;

49. non appaiono nubi, né dense (spesse)
 né tenui, non lampi (coruscar), e ne-
 pure l'arcobaleno (figlia di Taumante),
 che di là sulla terra (essendo opposto
 al sole) muta spesso zona (contrade)
 nel cielo:

Iride, figlia di Taumante e di Elettra,
 secondo il mito era la messaggera de-
 gli dei, specialmente di Giunone; scen-
 deva sulla terra a portare i suoi mes-
 saggi camminando sull'arcobaleno che
 segnava il suo percorso in cielo.

52 e nemmeno il vapore secco supera
 (surge più avanti) la sommità (som-
 mo) dei tre gradini di cui parlai, dove
 posa i piedi (le piante) l'angelo por-
 tiere, vicario di San Pietro.

Qui Dante sottintende la teoria della
 fisica aristotelica che attribuiva la causa
 delle alterazioni terrestri ai vapori che
 sorgono dalla terra: i vapori umidi
 causano le precipitazioni atmosferiche,
 pioggia, grandine, neve, rugiada, bri-
 na ecc. (cfr. versi 46-50); il vapore
 secco e sottile genera il vento; quello
 secco e denso, non potendo uscire al-
 l'aperto, rimane imprigionato nelle vi-
 scere della terra e produce i terremoti,
 poiché genera venti sotterranei che
 fanno vibrare il terreno.

L'insistere sulla negazione assunta in
 funzione coordinativa (non... né... non)
 conferisce a questa parte della deluci-
 dazione di Stazio un ritmo incalzante
 e concitato, per cui questo intervento
 didascalico, sfuggendo ai rischi di una
 sua definizione in termini intellettuali-
 stici, s'impone alla nostra attenzione
 anzitutto in quanto poesia, attonita
 contemplazione di un ordine di leggi
 arcane, che la nostra ragione non può
 cogliere. A determinare la tonalità in-
 timamente poetica di questo passo con-
 tribuisce altresì l'animazione nei mo-

40 Quei cominciò: «Cosa non è che senza
 ordine senta la religione
 della montagna, o che sia fuor d'usanza.

43 Libero è qui da ogni alterazione:
 di quel che 'l ciel dà sè in sè riceve
 esser ci puote, e non d'altro, cagione.

46 Per che non pioggia, non grandio, non neve,
 non rugiada, non brina più su cade
 che la scaletta di tre gradi breve;

49 nuvole spesse non paion né rade,
 né coruscar, né figlia di Taumante,
 che di là cangia sovente contrade:

52 secco vapor non surge più avanti
 ch'al sommo de' tre gradi ch'io parlai,
 dov' ha il vicario di Pietro le piante.



- 55 Tremare forse più giù poco od assai;
ma per vento che 'n terra si nasconda,
non so come, qua su non tremò mai.
- 58 Tremaci quando alcuna anima monda
sentesi, sì che surga o che si mova
per salir su; e tal grido seconda.
- 61 Della mondizia sol voler fa prova,
che, tutto libero a mutar convento,
l'anima sorprende, e di voler le giova.
- 64 Prima vuol ben, ma non lascia il talento
che divina giustizia, contra voglia,
come fu al peccar, pone al tormento.
- 67 E io, che son giaciuto a questa doglia
cinquecent'anni e più, pur mo sentii
libera volontà di miglior soglia:

di di un capriccioso, leggendario er-
rare (*né figlia di Taumante, che di
là cangia sovente contrade*), attribuita
al fenomeno dell'arcobaleno, nonché la
netta contrapposizione dei due ordini di
leggi - tra loro inconciliabili ad opera
della sola ragione - cui obbediscono ri-
spettivamente la parte alta e quella
bassa della montagna del purgatorio.
Stazio "rivela già qui quella sua par-
ticolare competenza *in naturalibus* [in
campo scientifico] che sarà la ragio-
ne per cui Virgilio gli affiderà l'im-
pegnativo compito d'intrattenere (nel
canto XXV) Dante sul problema della
generazione dell'uomo" (Mattalia),
ma occorre aggiungere che questa
sua "competenza *in naturalibus*" ap-
pare qui totalmente trasfigurata e co-
me travasata nella cortice di un mito
grandioso, di un eccelso miracolo. A
determinare questo clima di miracolo
contribuisce per gran parte, al verso
48, il diminutivo scaletta, di cui la spe-
cificazione *di tre gradi* e l'ulteriore at-
tribuzione (*breve*) posta a chiusura del
verso sembrano voler ribadire l'esigui-
tà: la mole immane della montagna dei
penitenti è sottomessa ad una giurisdiz-
zione che ha quale suo attributo vi-
sibile una piccola - derisoria in con-
fronto alle maestose proporzioni che
ne tagliano la vetta in un cielo puro -
scala di appena tre gradini.

55. Al di sotto dei tre gradini (*più giù*)
il monte forse trema poco o molto; ma
(pur poggiando sopra una base soggetta
ai terremoti) quassù, non so come, non
tremò mai per il vento che si nasconde
dentro la terra (e causa i terremoti).
58. Qui il monte trema (*fremaci*) quando
qualche anima si sente purificata (*mon-
da*), al punto di levarsi in piedi (*sur-
ga*) (se è in questo girone) o di muo-
versi per ascendere (se è negli altri);
e al terremoto segue (*seconda*) il canto
del «Gloria» (*tal grido*).
61. Della compiuta purificazione (*mondi-
zia*) è prova soltanto la volontà (*vo-
ler*), la quale, sentendosi del tutto li-
bera di mutar dimora (*convento*), col-
pisce improvvisa (*sorprende*) l'anima,
e tale volontà è efficace (*giova*).
64. Prima (di sentirsi monda) l'anima vo-
le bensì ascendere, ma non glielo per-
mette (*non lascia*) quel desiderio (*ta-
lento*) che, in contrasto con la volontà
(*contra voglia*) di salire, la divina giu-
stizia pone in lei rivolto all'espiazione
(*al tormento*), come fu già rivolto al
peccato.
67. E io, che per espiare giacqui cinquecen-
to anni e più in questo girone (*a que-
sta doglia*), solo ora sentii tutta libera
la volontà di muovermi verso la di-
mora del paradiso (*di miglior soglia*):

70. per questo (però) hai sentito il terremoto e hai udito gli spiriti pii rendere lode per tutto il monte del purgatorio a quel Signore che mi auguro voglia inviarli presto in paradiso (su)».

L'esposizione didascalica di Stazio, mantenuta - nella descrizione delle leggi vigenti al di sopra della scaletta di tre gradi breve - su un tono di ancora apparente oggettività, assurge, nella seconda parte del suo discorso, ad una tonalità più intensa: lo stupore che aveva determinato la cadenza quasi di favola della precedente descrizione si interiorizza, è come assorbito in un raccolto, seppure gioioso, ripiegarsi dell'anima redenta sul proprio destino. Oggetto dei chiarimenti di Stazio non è più qui la natura - contemplata in una sua condizione edenica, in quanto sottratta al determinismo cieco che sembra vincolarla in terra - ma la sfera del libero volere, autonoma nei riguardi della natura anche nel corso del nostro esistere terreno. Il motivo - già fatto oggetto di disamina severa da parte di Virgilio nel canto XVIII - della moralità (verso 69: però moralità lasciaro al mondo) riaffiora commosso, dopo un preludere rapito ed estatico (trema... tremaci), nelle terzine 61 e 64, per concludersi trionfalmente nella contrapposizione del grande numero di anni occorso per la purificazione di Stazio all'istante che di tale purificazione ha segnato il termine felice (pur mo sentii) e colmarsi di gratitudine nell'augurio da quest'anima rivolto ai pii spiriti che hanno glorificato il Signore per la sua avvenuta liberazione.

73. Così ci parlò; e poichè bevendo si gode tanto quanto grande è la sete, non saprei dire quanto egli mi giovò (fece prode) (soddisfacendo con questa risposta la mia ardente brama di conoscere).

76. E la mia saggia guida: «Ormai intendo chiaramente che cosa (il desiderio guidato dalla volontà divina: cfr. versi 64-66) vi tiene qui impigliati come una rete (v'impiglia) e come (con la penitenza) ci si scioglie (si scalappia) da essa, perchè qui (ci) il monte trema, e perchè col canto vi rallegrate tutti insieme (congaudete).

79. Ora ti piaccia farmi sapere chi fosti, e le tue parole mi rivelino (mi cappia) perchè hai dovuto giacere tanti secoli in questo girone (qui)».

82. «Nel tempo in cui il valoroso (buon) Tito, con l'aiuto di Dio (del sommo rege), vendicò le piaghe (le fora) di Cristo dalle quali (ond') uscì il sangue venduto da (per) Giuda,

Tito, figlio dell'imperatore Vespasiano e in seguito suo successore (79 d. C.),

condusse una spedizione punitiva contro gli Ebrei ribelli, che si concluse nel 70 d. C. con la distruzione di Gerusalemme, distruzione che, secondo Dante, avvenne per volontà divina, affinché fosse vendicata la morte di Cristo.

85. io ero di là sulla terra col nome di poeta, il più duraturo e onorifico di tutti i nomi» rispose quello spirito «assai famoso, ma non ancora con la fede cristiana.

Lo spirito, dopo aver a lungo parlato, finalmente rivela la propria identità: si tratta di Publio Papinio Stazio, poeta latino, nato intorno al 50 d. C. a Napoli, dove morì verso la fine del secolo. Dante lo dice tolosano confondendolo, come tutti i dotti del Medioevo, con Lucio Stazio Ursulo, un noto retore vissuto ai tempi di Nerone e nativo di Tolosa, nella Gallia Narbonense: confusione che risale già a scrittori latini cristiani, San Gerolamo e Fulgenzio. Stazio, considerato nel Medioevo come uno dei maggiori poeti epici dopo Virgilio, è autore di due poemi: la Tebaide, in dodici libri come l'Eneide, che tratta le vicende della guerra dei

Sette contro Tebe (cfr. verso 92), e l'Achilleide, rimasto interrotto al secondo libro (cfr. versi 92-93), che canta le gesta di Achille. Una terza opera di Stazio, le Silvae, era ignota a Dante perchè fu scoperta solo nel secolo XV dall'umanista Poggio Bracciolini. Nel De Vulgari Eloquentia (II. VI. 7) Dante colloca Stazio accanto a Virgilio, Ovidio e Lucano tra i poeti ai quali ispirarsi come a maestri. Dalla sua morte fino al 1300 Stazio ha passato nel purgatorio 12 secoli, di cui più di cinque nel girone degli avari e dei prodighi, dopo essere stato più di quattro secoli in quello degli accidiosi (cfr. Purgatorio XXII, 92-93) e il resto del tempo o nell'antipurgatorio o nelle prime cornici.

88. Il mio canto (vocale spirito) fu così dolce che, sebbene fossi di Tolosa, Roma mi chiamò a sé, e lì meritai di cingere la fronte con la corona di mirto (con il mirto, infatti, oltre che con l'alloro, si coronavano i poeti).

91. La gente nel mondo dei mortali (di là) mi chiama (noma) ancora Stazio: prima cantai le vicende della guerra tebana (di Tebe), poi quelle del grande

70 però sentisti il tremoto e li pii
spiriti per lo monte render lode
a quel Segnor che tosto su li 'nvii».

73 Così ne disse: e però ch'el si gode
tanto del ber quant'è grande la sete,
non saprei dir quant'el mi fece prode.

76 E 'l savio duca: «Omai veggio la rete
che qui v' impiglia e come si scalappia,
perché ci trema, e perché congaudete.

79 Ora chi fosti, piacciati ch'io sappia,
e perché tanti secoli giaciuto
qui se', nelle parole tue mi cappia».

82 «Nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto
del sommo rege, vendicò le fora
ond'uscì 'l sangue per Giuda venduto,



Purgatorio XXI, 82-84

Da "Descriptio Terrae Sanctae"
di Burchardus Theutonicus; la
distruzione di Gerusalemme.
Min. veneta - sec. XIII -
(Padova, Biblioteca del
Seminario - Ms. 74 - f. 13 v)

Achille; ma morii (*caddi*) in piena attività (*in via*) quando la fatica del secondo poema non era ancora compiuta (*con la seconda soma*).

Nelle parole di Stazio, altrimenti improntate a lieto, incontenibile entusiasmo, riaffiora qui grave - nel *caddi*, nel concretissimo soma del verso 93, espri-
mente tutta la fatica del poetare, da Dante concepito come un compito se-
vero, una missione profetica da portare a compimento a prezzo della vita - il tema del nostro destino di esseri desti-
nati a morire, cui il mesto e più consa-
pevole eloquio di Virgilio ha dato vita nell'immagine della Parca inson-
ne (versi 25-27). Il tema della mor-
te incrina per un attimo il lieto ascen-
dere del gaudio di Stazio verso espres-
sioni di sempre più accesa grati-
tudine per la sorte di poeta famoso
arrisagli in terra e per l'avventura che
ebbe di imbattersi nell'opera di Virgi-
lio (cfr. versi 94-96 e 97-99), ne
rende più sommessà la voce, vela la
stessa baldanza con la quale è stato da
lui affermato il primato della poesia
nel mondo (*col nome che più dura e
più onora*) e la sopravvivenza della fa-
ma, che si consegue poetando, alla fra-
gilità del nostro destino personale. Sta-
zio *la gente ancor di là mi noma*: quale
orgoglio contenuto, ma non per ciò me-
no esplicito, nelle due determinazioni
avverbiali, rispettivamente di tempo e di
luogo (*ancor e di là*) poste alla fine del
primo emistichio ed al principio del se-
condo! Ma il tempo è espresso attra-
verso una modalità la quale non con-
sente aperture al futuro: quello di Sta-
zio, nonostante tutto, è soltanto un me-
sto sguardo retrospettivo, che misura il
passato, si esalta e si spegne in un no-
stalgico *ancor*; lo spazio d'altra parte,
evocato con non minore accoramento
nel *di là*, non localizza e non precisa,
additando nel suo complesso la vita.
Anche nelle anime promesse alla bea-
titudine riaffiora il rimpianto - che
tanto frequentemente riecheggì nel-
l'inferno (ricordiamo il *dolce mondo* di
Ciaccio, il *dolce lume* di Cavalcante,
il trepido rindare col pensiero alla
terra nativa di Francesca da Rimini o
di Pier da Medicina) - per la vita ri-
schiarata dai raggi di un sole non sim-
bolico, non sottratto al nostro concreto
sentire.

85 col nome che più dura e più onora
era io di là» rispuose quello spirto
«famoso assai, ma non con fede ancora.

88 Tanto fu dolce mio vocale spirto,
che, tolosano, a sè mi trasse Roma,
dove mertai le tempie ornar di mirto.

91 Stazio la gente ancor di là mi noma:
cantai di Tebe, e poi del grande Achisse;
ma caddi in via con la seconda soma.

Dante e Virgilio nell'incontro con Stazio.
Disegno di Sandro Botticelli eseguito tra
il 1480 circa e il 1490. (Berlino,
Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

94. Il fuoco (*ardor*) della mia poesia prese
alimento (*seme*) dalle scintille, che sem-
pre mi scaldarono, di quella fiamma di-
vina, al cui calore (*onde*) moltissimi
altri (*più di mille*) poeti si sono accesi
(*assumati*);
97. intendo dire la fiamma dell'*Eneide*, che
mentre poetavo mi fu (*fummi*) madre
(generando in me l'amore alla poesia)
e mi fu nutrice (educando quell'amo-
re): senza tenerla a modello (*sanz'essa*)
non creai (*fermai*) nei miei versi
nulla che avesse un valore anche mini-
mo (*peso di dramma*; l'ottava parte di
un'oncia).

L'immagine della divina fiamma verrà ripresa, al verso 68 del canto XXII - in un'accezione più cauta ed intima, assai più ricca tuttavia di risonanza spirituale - in quella, pacata e tersa, non più dell'incendio divoratore che semina *faville* negli animi, ma del *lume*, il quale, privo di bagliori improvvisi o esorbitanti, ma saldo, punto di riferimento indefettibile, fa luce nelle tenebre ed indica la strada. La diversa ampiezza di risonanze delle due immagini va messa in rapporto con il diverso angolo visuale da cui Stazio considera nei due canti l'influsso su di lui esercitato dal vate mantovano. Qui Stazio menziona, quale promotrice del suo destarsi alla vita dello spirito, l'*Eneide*, da lui considerata esclusiva- mente sotto il profilo poetico, in quan- to modello insuperato di *bello stile* (il tributo di riconoscenza di Stazio verso Virgilio ha un evidente sottofondo au- tobiografico nella vicenda di Dante, trova le sue radici in uno dei momenti cruciali dell'esperienza spirituale del Poeta e quest'ultima esprime, coronan- do così il panegirico di Virgilio dei versi 79-87 del primo canto dell'*Infer- no*). Invece, nel canto XXII, l'influsso del mantovano appare aver operato su di lui attraverso un testo diverso, la *IV Egloga*, e in una direzione diver- gente da quella che lo spinse, acceso di sacro amore per l'*Eneide*, a cer- care la gloria poetica. La *IV Egloga* determina, infatti, in Stazio, una «con- versione» di tutt'altro genere rispetto a quella, meramente letteraria, evo- cata entusiasticamente da quest'ani- ma nei versi 94-99 del canto presente: la conversione di tutto il suo essere, non del suo solo intelletto poetante, alla vera fede, quella che conforta an-



- 94 Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, della divina fiamma
onde sono assumati più di mille;
- 97 dell' Eneida dico, la qual mamma
fummi e fummi nutrice poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma.
- 100 E per esser vivuto di là quando
visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando».
- 103 Volser Virgilio a me queste parole
con viso che, tacendo, disse "Taci";
ma non può tutto la virtù che vole;
- 106 ch'è riso e pianto son tanto seguaci
alla passion di che ciascun si spicca,
che men seguon voler ne' più veraci.



Dante e Virgilio nell'incontro con Stazio.
Disegno di Sandro Botticelli eseguito tra
il 1480 circa e il 1490. (Berlino,
Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

zitutto non i favoriti dalle Muse, ma i cuori semplici, i poveri di spirito. Nell'espressione *mamma fummi e fummi nutrice poetando* culmina l'entusiastico tributo di gratitudine da Stazio rivolto al "suo" autore. Notiamo in essa la pregnanza del gerundio *poetando*, usato in funzione di participio presente. *Poetando* sta qui a significare «nell'atto in cui poetavo», ma dalla definizione di questo atto l'elemento soggettivo è sparito: l'atto poetico - della poesia nel suo farsi - è concepito come per sé stante, acquistando in tal modo una densità di implicazioni e rimandi che un più disteso discorrere avrebbe precluso.

109 Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca;
per che l'ombra si tacque, e riguardommi
nessi occhi, ove 'l sembiante più si ficca;

112 e «Se tanto labore in bene assommi»
disse, «perché la tua faccia testeso
un lampeggiar di riso dimostrommi?»

115 Or son io d'una parte e d'altra preso:
l'una mi fa tacer, l'altra scongiura
ch' io dica; ond' io sospiro, e sono inteso

118 dal mio maestro, e «Non aver paura»
mi dice «di parlar; ma parla e digli
quel ch'e' dimanda con cotanta cura».

121 Ond' io: «Forse che tu ti maravigli,
antico spirto, del rider ch' io fei;
ma più d'ammirazion vo' che ti pigli.

100. E se fosse stato possibile esser vissuto sulla terra (di là) al tempo di Virgilio, accetterei (assentirei) di ritardare di un anno solare (un sole) oltre il tempo dovuto (più che non deggio) la mia liberazione da questo esilio (uscir di bando) del purgatorio. »

103. Queste parole fecero voltare (volser) Virgilio verso di me con un volto che, pur senza parole, diceva: "Taci"; ma la volontà (la virtù che vole) non può tutto,

106. perchè il riso e il pianto seguono con tanta prontezza (son tanto seguaci) i sentimenti della gioia e del dolore, da cui ciascuno dei due deriva (si spicca), che obbediscono ancor meno al freno della volontà (men seguon voler) nei caratteri più schietti (veraci).

109. Io sorrisi soltanto (pur) come chi (uom) accenna solo con l'occhio (ammicca); per questo (per che) Stazio tacque, e mi fissò negli occhi, dove la espressione (l' sembiante) dell'animo traspare (si ficca) più che in ogni altra parte;

112. e: «Possa tu condurre a buon termine (in bene assommi) la così ardua fatica (labore) del viaggio» disse, «ma perché or ora (testeso; testé) il tuo volto mi ha lasciato vedere (dimostrommi) un lampo di sorriso?»

115. A questo punto io sono prigioniero (preso) fra due volontà contrarie (d'una parte e d'altra): una (quella di Virgilio) mi fa tacere, l'altra (quella di Stazio) mi scongiura di parlare; per questo io sospiro, e vengo compreso



Purgatorio
XXI, 130-132
Min. napoletana -
sec. XIV - (Holkham
Hall, Lord Leicester
Library - Ms. Holkham
514 - f. 99 r)

- 124 Questi che guida in alto li occhi miei,
è quel Virgilio dal qual tu togliesti
forza a cantar delli uomini e de' dei.
- 127 Se cagion altra al mio rider credesli,
lasciala per non vera, ed esser credi
quelle parole che di lui dicesti».
- 130 Già s' inchinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: «Frate,
non far, ch'è tu se' ombra e ombra vedi».
- 133 Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate
comprender d'ell'amor ch'a te mi scalda,
quand' io dismento nostra vanitate.
- 136 trattando l'ombre come cosa salda».

118. dal mio maestro, che mi dice: «Non
aver paura a parlare; ma parla e digli
quello che chiede con tanto interesse».
121. Per ciò io dissi: «Forse, o antico spi-
rito, ti meravigli del mio sorridere (*ti-
der*); ma voglio (*vo'*) che tu sia preso
da una meraviglia (*ammirazion*) anche
maggiore.
124. Questi che mi guida a vedere l'alta
cima del monte, è proprio quel Virgilio
dal quale attingesti la virtù (*forza*) di
cantare nei tuoi poemi gli uomini e
gli dei.
127. Se hai creduto che fosse un'altra la
causa (*cagion*) del mio sorriso, lascia-
la da parte come falsa, e credi che a
farmi sorridere furono proprio quelle
parole che dicesti di lui».
130. Stazio già stava chinandosi per ab-
bracciare i piedi al mio maestro, ma
questi (e!) gli disse: «Fratello, non
fare questo, perché tu sei un'ombra e
in me non vedi che un'ombra».
133. E Stazio rialzandosi: «Ora puoi com-
prendere quanto sia grande (*la quanti-
tate*) l'amore che mi infiamma (*scalda*)
per te, dal momento che dimentico (*di-
smento*) la nostra inconsistenza corpo-
rea (*nostra vanitate*).
136. e tratto le ombre come fossero corpi
solidi (*cosa salda*)».



urgatorio, Canto XXII

Virgilio interroga Stazio mentre, in compagnia di Dante, stanno salendo verso il sesto girone. Vuole sapere il motivo per il quale un'anima di grande nobiltà, come la sua, può essersi macchiata della colpa dell'avarizia. In realtà l'autore della Tebaide e dell'Achilleide è rimasto più di cinquecento anni nel quinto girone per essere caduto nel vizio contrario, in quello della prodigalità: infatti - chiarisce Stazio - nel purgatorio vengono puniti nello stesso luogo i due tipi opposti di peccato. La seconda spiegazione richiesta da Virgilio riguarda il modo nel quale avvenne la conversione di Stazio dal paganesimo al cristianesimo. Un passo delle Bucoliche virgiliane, che accennava al rinnovamento del mondo, coincideva con il messaggio della nuova fede che veniva diffusa dovunque proprio in quel tempo; questo fatto spinse Stazio ad avvicinare i predicatori cristiani, che, con la santità della loro vita, lo convinsero ad abbandonare ogni altra posizione religiosa o filosofica per diventare cristiano attraverso il battesimo. Tuttavia, per timore delle persecuzioni, tenne sempre nascosta la sua conversione: per questo motivo dovette rimanere più di quattrocento anni nel girone degli accidiosi. Infine è Stazio che interroga Virgilio, per sapere in quale cerchio dell'inferno si trovano alcuni poeti latini.

Il cammino dei tre viandanti continua finché essi incontrano, posto in mezzo alla strada, un albero carico di frutti odorosi, dalle cui fronde una voce ignota grida alcuni esempi di temperanza.

INTRODUZIONE CRITICA

Il momento di maggiore accensione poetica del canto XXI era coinciso con l'appassionata rievocazione del magistero formale ed estetico dell'*Eneide*. Stazio, nel promettere di una incontenibile gratitudine, aveva definito il poema virgiliano in primo luogo attraverso un riferimento al mondo della natura, rischiarato tuttavia già da un barlume del sovrannaturale.

Divina fiamma gli si mostra nel ricordo l'epopea dell'eroe predestinato a porre in Italia, dopo innumeri peregrinazioni, le fondamenta della gloria romana, e, con ciò, a condurre a termine una fase essenziale del disegno provvidenziale da Dio fissato per il cammino dell'umanità. L'*Eneide* divampò nel suo animo con la furia barbara di un grande incendio, ma, umanizzandosi, questo incendio non tardò a manifestarsi non devastatore, bensì educatore, maternamente benefico: le sue *faville* lo *scaldar*, non diversamente da come una madre scalda, stringendoselo al petto, il suo bambino; e infatti l'*Eneide*, configurata in un primo momento come vorace fuoco immesso per volontà divina nel mondo, assume, immediatamente dopo, caratteri più affettuosi e umani, nella ripresa chiasmica *mamma fummi e fummi nutrice* (canto XXI, versi 97-98).

La portata sovrannaturale dell'insegnamento di Virgilio viene tuttavia esplicitata, in tutte le modalità del suo manifestarsi, nel canto XXII, in cui l'episodio di Stazio trova la sua alta legittimazione nel quadro delle prospettive etico-religiose che hanno presieduto alla composizione del poema. L'aggettivo *divina*, qualificante l'*Encide* in quanto prodotto non del solo operare umano, ma quasi espressione in terra della volontà che presiede - al di là delle singole volontà degli uomini - al maestoso, imperscrutabile decorso della storia, sottintendeva un germe provvidenziale nella creazione di quest'opera.

Virgilio, infatti, nella celebrazione che Stazio ne fa nel canto XXII, appare non più quale maestro di sublime poetare, ma, in riferimento ad un passo del terzo libro dell'*Eneide*, portavoce di una esigenza morale, e infine, con riferimento alla IV *Egloga*, nelle vesti quasi di un novello Battista, pagano inconsapevole dello splendore della Rivelazione che la sua parola seminerà, germoglio di vita incorrotta, nel declinante, ineluttabile crepuscolo degli *dei falsi e bugiardi*. La sua opera pertanto non è più presentata, in questa seconda parte dell'episodio di Stazio, in termini anzitutto naturali ed umani - quali erano quelli proposti dallo sviluppo metaforico che traduceva il rogo rigeneratore della parola poetica (la *divina fiamma*) nell'emozione trepida e calda di una maternità e di una educazione dolcissime - ma in termini che si riallacciano direttamente alle metafore della letteratura cristiana. La *divina*

fiamma del canto XXI si trasforma, nel XXII, in pura luce priva di furore, nel *lume* (versi 67-69) casto e discreto della fede, quello che rischiarò nelle tenebre pagane gli ancor timidi passi dei primi cristiani, che li portò a riunirsi nell'umiltà sepolcrale ed intima delle catacombe. Nella terzina 82-84, infatti, la serie radiosa dei martiri si configura come l'elemento decisivo che indusse Stazio, attraverso il lavacro battesimale, a rinascere a nuova vita - il tema del battesimo ripropone qui, sul piano di una meditazione dei significati più intimi di questo sacramento, quello della risurrezione (canto XXI, versi 7-9) anticipante, nell'esordio, il senso dell'episodio medesimo nel suo insieme - completando in tal modo, attraverso la sacralità di un rito, quella lenta, graduale conversione al cristianesimo, iniziata nelle sue prime, timide fasi nel segreto di una contrastata coscienza, a seguito della illuminante penetrazione della IV *Egloga*.

Tale *lume* più nulla possiede del tempestoso agitarsi di una *fiamma*: è incendio calmo e consolatore, che l'imperitura gloria degli umili - quella che splenderà sul capo dei poveri di spirito nel regno dei Cieli - di continuo alimenta e protegge. Il *lume* che indirizzò, sulle orme del cieco Virgilio, i passi di un'anima ancora esitante verso la vera fede, è un evangelo di pace, non conduce - a differenza della *divina fiamma* del canto precedente - a fastigi di fama tra gli uomini, ad incoronazioni effimere in terra. Esso infatti non fu volto a far partecipi del proprio fuoco i pochi eletti che le Muse nutrono di cibi privilegiati, ma illumina il cammino della umanità in ciò che questa possiede di più intimo, di più autentico e, oltre ogni altezza di ingegno o di opere, di imperituro: il dolore, non già quello sublimato nelle linee ritmate di un'opera d'arte, ma l'umile, improbo dolore quotidiano, non riconosciuto né dagli uomini ricompensato.

È questo dolore che, nella seconda cantica, trova la propria espressione - trascendendo lo stesso splendore dell'immagine poetica - nel ricorrente e melodico rituale della preghiera, espressione tradizionale e modesta se concepita nelle sue linee generali, ma di una ricchezza inesausta di significati, di limpidi rimandi al futuro, al tempo che concluderà i tempi, se messa in rapporto al soggetto. Questi la assimila a una fede elementare e saldissima, a quel bisogno di certezza circa l'infinito che appare ineliminabile in noi e pone domande non già all'esistenza oggettiva delle cose, al causale susseguirsi degli eventi, ma alla nostra sorte ultima, al mistero del nostro inarrestabile fluire nel tempo, verso il punto che, arrestandoci, dovrà collocarci per sempre in quella che l'Auerbach con felice espressione ha chiamato - in rapporto al suo definirsi nell'ambito della *Commedia* - la "dignità del giudizio divino".



1 Già era l'angel dietro a noi rimaso,
l'angel che n'avea volti al sesto giro,
avendomi dal viso un colpo raso;

4 e quei c' hanno a giustizia lor disiro
detti n'avea beati, e le sue voci
con *sitiunt*, sanz'altro, ciò fornìro.

7 E io più lieve che per l'altre foci
m'andava, sì che sanz'alcun labore
seguiva in su li spiriti veloci;

10 quando Virgilio incominciò: «Amore,
acceso di virtù, sempre altro accese,
pur che la fiamma sua paresse fore;

13 onde dall'ora che tra noi discese
nel limbo dello 'nferno Giovenale,
che la tua affezion mi fe' palese,

16 mia benvoglienza inverso te fu quale
più strinse mai di non vista persona,
sì ch'or mi parran corte queste scale.

Canto XXII

1. Già era rimasto (*rimaso*) dietro alle nostre spalle l'angelo, che ci aveva avviati (*volti*) (alla scala che porta) al sesto girone (*giro*), dopo avermi cancellato (*raso*) dalla fronte la ferita (*colpo*) di un altro P;

4. e per noi (*n'*) aveva proclamati beati quelli che rivolgono il loro desiderio (*disiro*) alla giustizia, e la sua voce concluse (*fornìro*) la recitazione della beatitudine (*ciò*) con "hanno sete", senza aggiungere altro.

Dante si riferisce al testo della beatitudine evangelica (Matteo V, 6): "*Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quoniam ipsi saturabuntur*" ("Beati quelli che hanno fame e sete di giustizia, perché essi saranno saziati"); ma sembra che l'angelo si limiti a recitare solo una parte della beatitudine, finendo con la parola *sitiunt* ed omettendo l'*esuriunt*, che sarà cantato dall'angelo della sesta cornice e riferito ai golosi (canto XXIV, 151-154) - e l'ultima frase.

7. E io nel salire mi sentivo più leggero (*lieve*) che nei passaggi (*foci*) precedenti (tra una cornice e l'altra), tanto che senza alcuna fatica (*labore*) riuscivo a seguire i due spiriti che salivano rapidi la scala,

10. quando Virgilio cominciò a dire: «L'amore, che nasce (acceso) dalla virtù, purché la sua fiamma appaia (*pa- resse*) all'esterno (*fore*), accende sempre un altro amore;

13. perciò (*onde*) dal momento in cui (*dall'ora che*) nel limbo dell'inferno scese fra noi Giovenale, che mi rivelò (*mi fe' palese*) il tuo affetto per me.

Decimo Giunio Giovenale, poeta satirico latino, nato ad Aquino intorno al 47 d.C. e morto verso il 130, fu contemporaneo di Stazio e grande ammiratore della *Tebaide*, come si rileva da una delle sue satire (VII, 82-88).

16. la mia benevolenza verso di te fu tale che mai una più grande strinse una persona ad un'altra non vista, sicché ora (per il desiderio di stare con te) mi sembreranno troppo brevi (*corte*) queste salite (*scale*) ai gironi superiori.

19. Ma dimmi, e da amico perdonami se la troppa franchezza (*sicurtà*) allenta (*m'allarga*) il freno del riserbo (nel chiedere), e come amico ormai parlami (*meco ragiona*):

22. come poté albergare (*trovar... loco*) nel tuo animo (*seno*) l'avarizia, con tutta la sapienza (*senno*) di cui, per il tuo assiduo sforzo (*cura*), fosti ripieno?»

25. Queste parole dapprima fecero (*fenno*) sorridere (*mover... un poco a riso*) Stazio: poi rispose: «Ogni tua parola per me è un caro segno (*cenno*) d'amore.

28. Veramente si vedono spesso cose le quali, per il fatto che restano nascoste le loro vere cause (*cagion*), offrono falso argomento (*matera*) di dubbio.

31. La tua domanda mi fa certo (*m'avvera*) che è tua opinione (*tuo creder*) che io nell'altra vita sia stato avaro, forse perché mi trovavo nel girone degli avari (*per quella cerchia dov'io era*).

34. Invece sappi che l'avarizia fu molto (*troppo*) lontana (*partita*) da me (che caddi nel peccato opposto), e migliaia di mesi (*lunari*: lunazioni; infatti Stazio ha trascorso nel quinto girone più di cinquecento anni. Cfr. canto XXI, verso 68) hanno punito questa prodigalità (*dismisura*).

Poiché nelle biografie di Stazio non vi è alcun cenno alla sua prodigalità, non si sa a quale fonte Dante abbia attinto per fare di lui un prodigo: forse ha interpretato nella forma più onorevole l'accenno di Giovenale (*Satira VII*, 86-87) alla grande povertà di Stazio, il quale era costretto a cercare nella poesia i mezzi per vivere; la povertà sarebbe stata il risultato di una precedente prodigalità.

37. E se non fosse che corressi (*drizzai*) la mia tendenza (*mia cura*), quando compresi appieno quel passo (*là*) dell'*Eneide* dove tu gridi (*chiame*), quasi crucciato contro la natura umana:

40. "O sacra fame dell'oro, perché non regoli (*reggi*) tu nella giusta misura

19 Ma dimmi, e come amico mi perdona se troppa sicurtà m'allarga il freno, e come amico omai meco ragiona:

22 come poté trovar dentro al tuo seno loco avarizia, tra cotanto senno di quanto per tua cura fosti pieno?»

25 Queste parole Stazio mover fenno un poco a riso pria; poscia rispose: «Ogni tuo dir d'amor m'è caro cenno.

28 Veramente più volte appaion cose che danno a dubitar falsa materia per le vere cagion che son nascose.



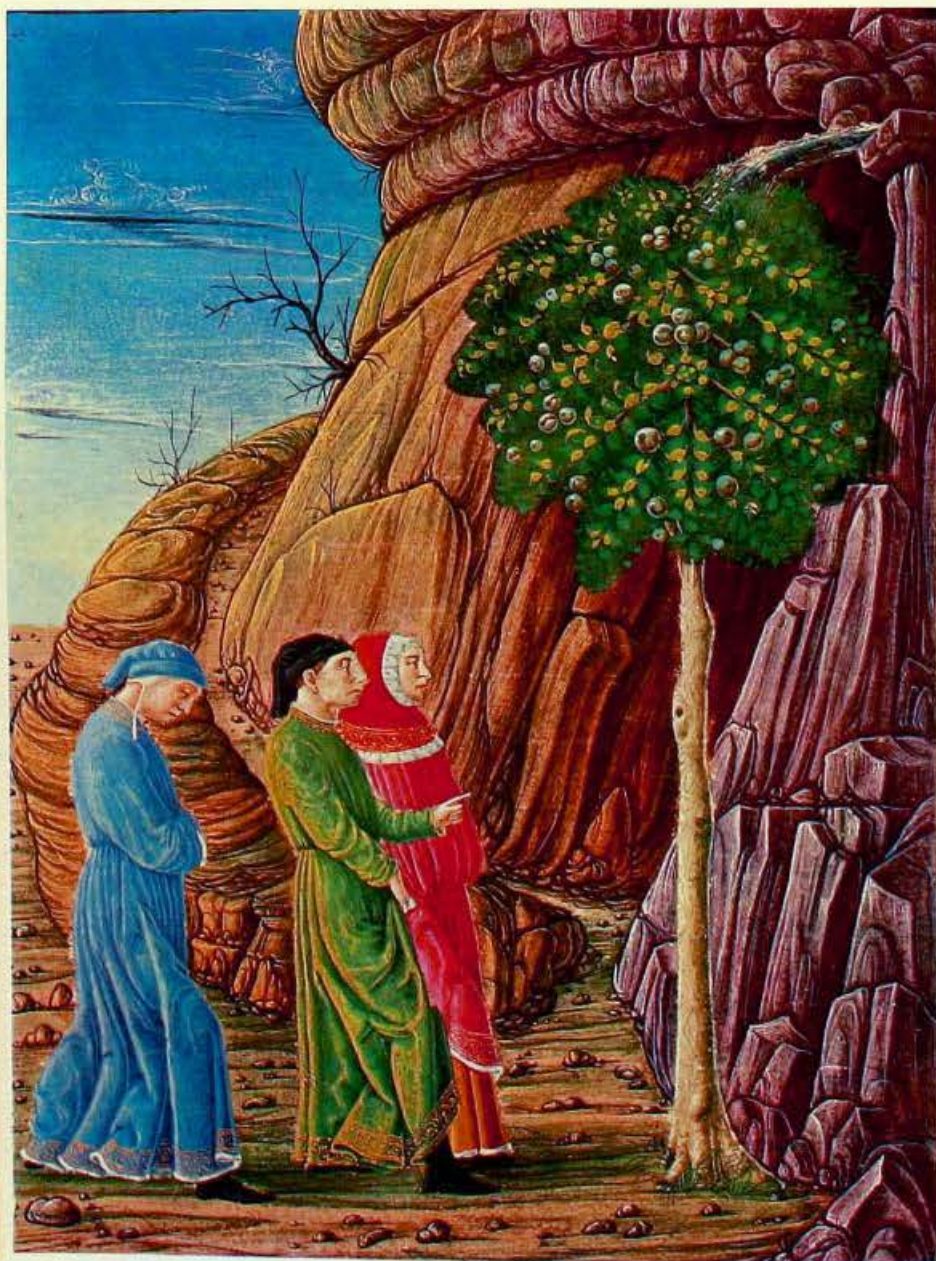
Dante e Virgilio nell'incontro con Stazio.
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 159 v)

31 La tua dimanda tuo creder m'avvera
esser ch' i' fossi avaro in l'altra vita,
forse per quella cerchia dov' io era.

34 Or sappi ch'avarizia fu partita
troppo da me. e questa dismisura
migliaia di lunari hanno punita.

37 E se non fosse ch' io drizzai mia cura,
quand' io intesi là dove tu chiami,
crucciato quasi all'umana natura:

40 "Perché non reggi tu, o sacra fame
dell'oro. l'appetito de' mortali?",
voltando sentirei le giostre grame.



la brama dei mortali?", ora volterei i pesi e starei a sentire i miserabili (*grame*) scontri (*giostre*) di ingiurie (tra gli avari e i prodighi nel quarto cerchio dell'inferno).

Stazio fa una libera parafrasi delle parole di Virgilio a proposito dell'assassino di Polidoro ad opera di Polinestore (*Eneide* III, 56-57; cfr. anche *Purgatorio* XX, 114-115): "*Quid non mortalia pectora cogis auri sacra fames?*" ("A quali delitti non spingi tu gli animi umani o maledetta fame dell'oro?"). Nel passo virgiliano *sacra* significa « esecranda », « maledetta », senso che Dante non poteva ignorare, ma che sostituisce con quello odierno, perché il desiderio della ricchezza, quando osserva la misura, è buono ed è ugualmente lontano tanto dall'avarizia quanto dalla prodigalità. Quindi possiamo ritenere che Dante non abbia frainteso il testo virgiliano, come fraintese un altro passo dell'*Eneide* (I, 664-665) nel *Convivio* (II, V, 14), ma che piuttosto si sia preso la licenza di adattare liberamente le parole di Virgilio ai fini del suo episodio. Una spiegazione quanto mai plausibile e stimolante del travisamento da parte del Poeta della lettera (e dello spirito), del testo virgiliano ci è fornita dal Montanari: "Dante credeva anche che ogni frase di un grande poeta (e tanto più di Virgilio, così paradossalmente divinizzato proprio nella figura del profeta sacrificato alla civiltà puramente naturale), fosse ricca di significati molteplici, come ricca di molteplici significati credeva ogni parola della Sacra Scrittura. È vero che qui non si tratterebbe di significati molteplici, ma addirittura opposti; non tuttavia contraddittori. Opposti sì, ma riferiti ad un'unica verità: che avarizia e prodigalità sono i due vizi ugualmente contrari (secondo la dottrina aristotelica del giusto mezzo) alla virtù del retto uso della ricchezza. La stessa frase che Dante sapeva significare detestazione dell'avarizia, poté essere da lui tradotta in detestazione della prodigalità, utilizzando l'ancipite significato di *quid*, di *cogis* e di *sacra*, e scoprendo proprio in tale possibilità di opposta traduzione una particolare ricchezza della sapienza poetica virgilliana".

Dante, Virgilio e Stazio nel girone dei golosi.
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 160 r)

43. Allora m'accorsi che le mani potevano allargarsi (*aprir l'ali*) troppo nello spendere, e mi pentii (*pente'mi*) tanto della prodigalità (*di quel*) quanto degli altri peccati (*malì*).

46. Quanti prodighi risorgeranno con i capelli tagliati (*coi crini scemi*) perché ignorano che questo è un peccato (*per ignoranza*), ignoranza la quale toglie loro la possibilità di pentirsi (*'l penter*) di questo peccato sia durante la vita (*vivendo*) che in morte (*nelli stremi*)!

I prodighi risorgeranno dal sepolcro, il giorno del Giudizio Universale, senza capelli (cfr. *Inferno VII*, 56-57).

49. E sappi che la colpa la quale si contrappone (*rimbecca*) in senso diametralmente opposto (*per dritta opposizione*) ad un peccato, qui in purgatorio viene espiata (*suo verde secca*) insieme ad esso:

52. perciò, se io, per purificarmi, sono rimasto tra quella gente che piangendo espia l'avarizia, questo m'è toccato (*incontrato*) per il peccato ad essa contraria (*per lo contrario*) ».

55. E Virgilio, l'autore dei carmi pastorali (*bucolici carmi*: le *Bucoliche*), disse: « Quando tu cantasti la crudele guerra (*le crude armi*) di Eteocle e Polinice, duplice causa di amarezza (*doppia tristizia*) per la madre Giocasta ».

Dante accenna all'argomento della *Tebaide*. I due fratelli in lotta per la signoria di Tebe sono Eteocle e Polinice (cfr. *Inferno XXVI*, 53-54), nati, come Antigone e Ismene (canto XXII, 110-111), secondo il noto mito, dall'incestuosa unione di Giocasta col figlio Edipo. Eteocle e Polinice, che finirono con l'uccidersi a vicenda, furono per la madre duplice causa di dolore per la loro nascita e la loro morte.

58. « da quello che tu vi narri (*tasta*) con l'assistenza della musa Clio, non appare che ti facesse ancora cristiano (*fedele*) la fede, senza la quale non bastano le opere buone (*ben far*). »

Clio era la musa della storia, invocata da Stazio nella *Tebaide* (I, 41 e X, 630) come ispiratrice del suo poema.

61. Se le cose stanno così, quale divina illuminazione (*qual sole*) o quali insegnamenti umani (*quai candele*) ti liberarono dalle tenebre (*stenebraron*) del paganesimo, in modo da farti poi drizzare le vele per seguire (*facendoti cristiano*) San Pietro (*pescator*)?»

Virgilio si rivolge in tono particolarmente solenne (sottolineato dall'or iniziale e dalla compatta perifrasi dei versi 55-56, aulicamente nobilitante le fosche

Dante e Virgilio nell'incontro con Stazio.

La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 97 r)



43 Allor m'accorsi che troppo aprir l'ali potean le mani a spendere, e pente'mi così di quel come delli altri mali.

46 Quanti risurgeran coi crini scemi per ignoranza, che di questa pecca toglie 'l penter vivendo e nelli stremi!

49 E sappie che la colpa che rimbecca per dritta opposizione alcun peccato, con esso insieme qui suo verde secca:

52 però, s' io son tra quella gente stato che piange l'avarizia, per purgarmi, per lo contrario suo m'è incontrato».

55 «Or quando tu cantasti le crude armi della doppia tristizia di Iocasta» disse 'l cantor de' bucolici carmi,

Dante, Virgilio e Stazio nel girone dei golosi.

La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa -
(Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 98 r)



- 58 «per quello che Clid teco li tasta,
non par che ti facesse ancor fedele
la fede, senza qual ben far non basta.
- 61 Se così è, qual sole o quai candele
ti stenebraron, sì che tu drizzasti
poscia di retro al pescator le vele?»
- 64 Ed essi a lui: «Tu prima m' inviasti
verso Parnaso a ber nelle sue grotte,
e prima appresso Dio m' alluminasti.
- 67 Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
- 70 quando dicesti: "Secol si rinnova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova".

vicende che insanguinarono la stirpe di Edipo) a Stazio, premettendo alla sua domanda i titoli di gloria che l'autore della *Tebaide* si conquistò in terra col favore delle Muse (anche il richiamo all'attiva creatrice presenza nell'animo di Stazio di un'ispirazione di origine sovrumana - *Clid* - contribuisce alla nobiltà di questo eloquio). La terzina 61 traduce in termini di ardue metafore il senso della domanda rivolta dall'esiliato nel limbo all'anima ormai disposta a raggiungere la sua sede celeste. La luce indefettibile e sovranaturale del sole è contrapposta ai bagliori che l'ingegno umano riesce, affidandosi alle sue sole forze, a far risplendere in terra (le *candele*), la conversione appare nella figura di un viaggio (il tema che si pone alla base dell'intero poema), di una navigazione (*drizzasti... le vele*) non esente da rischi (anche Ulisse drizzò le vele verso occidente, in una corsa disperata *di retro al sol*, ma, per non essersi saputo assegnare dei limiti, la sua navigazione si convertì in accelerazione vertiginosa - *dei remi facemmo ali* - verso la catastrofe, in *folle volo*). L'immagine delle *vele* suggerisce un procedere impetuoso, cui ogni vento sembra arridere, quasi una sfida allo strapotere minaccioso di forze avverse; la medesima immagine suggellava il compiersi delle malefatte dei Capetingi, attraverso l'offesa arrecata da Filippo il Bello all'ordine dei Templari (*porta nel Tempio le cupide vele*; canto XX, verso 93). In tal modo l'evento intimo, costituito dal volgersi di una coscienza al vero, acquista proporzioni drammatiche e grandiose, si inserisce nello splendore e quasi nella ineluttabilità di uno spettacolo naturale: quello di una nave che isolata solca i deserti d'acqua, incurante delle tempeste, *fedele* al segno che ne illumina il cammino.

64. E Stazio rispose a Virgilio: «Tu per primo (*prima*) mi indirizzasti alla poesia avviandomi al monte Parnaso per bere alla fonte che sgorga dalle sue rocce (*grotte*), e tu per primo (*prima*) mi desti luce (*m' alluminasti*) per trovar la strada che conduce a Dio.

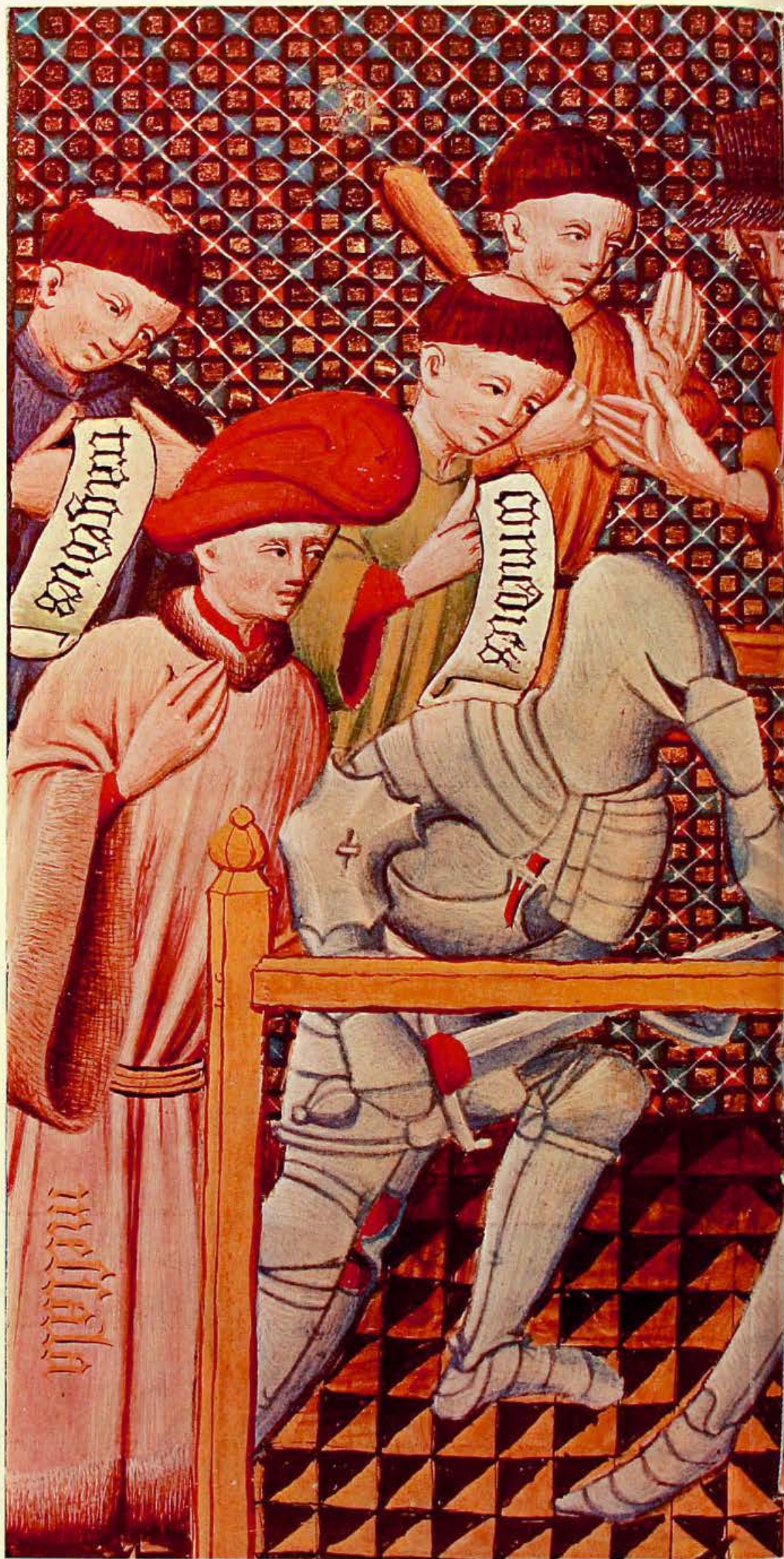
Il Parnaso era un monte della Focide, famoso come dimora di Apollo e delle Muse: dalle sue rocce zampillava la sorgente Castalia e bere alle sue fonti significava essere ispirati.

67. Hai fatto come chi *cammina* di notte, il quale porta il lume dietro e non giova a se stesso, ma rende esperte (*dotte*) del cammino le persone che vengono dietro a lui (*dopo sé*).
70. quando dicesti: "Il mondo (*secol*) si rinnova; torna la giustizia e torna la prima età dell'oro e dell'umanità innocente (*primo tempo umano*), e dal

cielo scende una nuova progenie".

Il passo che ha illuminato Stazio e che Dante riassume e traduce è quello famoso della quarta *Egloga* virgiliana (versi 5-7): "*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; iam nova progenies caelo demittitur alto*" ("una grande serie di secoli ricomincia da capo. Ritorna ormai anche la Vergine, ritorna il regno di Saturno; e dall'alto dei cieli è inviata ormai una nuova progenie"). I versi di Virgilio presagiscono e celebrano il ritorno all'età dell'oro sotto il regime di Augusto e alludono probabilmente alla nascita di Solonino, il figlio di Asinio Pollione, console nel 40 a.C.; ma fin dal IV secolo furono interpretati come una profezia più o meno consapevole della nascita del Redentore dalla Vergine Madre (la "*Virgo*" del testo virgiliano è Astrea, dea della giustizia) e della nuova era da Lui iniziata. Inoltre il mito classico di un'età felice e semplice (*primo tempo umano*) corrisponde alla narrazione biblica della felice e innocente vita di Adamo ed Eva prima del peccato originale. Queste interpretazioni fornirono il fondamento alla leggenda medievale di un Virgilio precristiano, accettata da Dante (*Monarchia* I, 11, 1-2; *Epistola* VII, 6) e qui portata alla massima significazione poetica e morale.

Il paragone contenuto nella terzina 67 aveva, ai tempi del Poeta, una lunga, solenne tradizione di allusioni simboliche, tutte derivanti dall'immagine biblica del "camminare nelle tenebre" che vengono rischiarate dalla luce di Dio. In esso culmina - e compiutamente si esprime - il senso del travolgente progredire per metafore, che, a partire dal verso 130 del canto XX, ha dapprima anticipato, poi via via commentato e interpretato il drammatico volgersi di Stazio ai valori supremi dello spirito: culturali in un primo tempo, quindi morali (l'insegnamento da lui ricavato dalla lettura dell'episodio di Polidoro), infine religiosi. Questa immagine si riassume tra l'altro intimamente - per ampiezza di risonanze che si rendono interpreti di un divenire storico (il senso dell'avvento del Cristianesimo nel mondo antico) - a quella del Cristo risorto (canto XXI, versi 7-9). Il Porreana è del parere che la metafora del lume svolta nei versi 67-69 "è certamente la più alta e la più precisa per esprimere il misterioso, profondo legame che passa tra il mondo classico e il mondo cristiano... In verità l'avvento cristiano è un fatto nuovo e miracoloso; ma è anche una continuazione. C'è da una parte lo svolgersi naturale dell'una





storia nell'altra e c'è dall'altra il fatto nuovo, la pura negazione del passato. Dante ha segnato forse con più profondità di ogni altro i punti del distacco, i limiti dell'antica sapienza, ma anche la confluenza e le necessarie integrazioni".

73. Per mezzo tuo (*per te*) diventai poeta, per mezzo tuo diventai cristiano: ma affinché tu veda (*veggi*) meglio (*mei*) il disegno che ho abbozzato, cercherò (*distenderò la mano*) di colorirlo (*completando il discorso*).
 76. Il mondo era già tutto impregnato della vera fede (*credenza*), seminata dagli Apostoli, messaggeri (*per li messag-gi*) dell'eterno regno di Dio;
 79. e le tue parole che ho sopra citato (*toccata*) s'accordavano con quelle dei predicatori della nuova fede; perciò io presi l'abitudine (*usata*) di frequentarli.
 82. Essi poi mi si vennero rivelando (*pa-rendo*) tanto santi, che quando l'impe-ratore Domiziano li perseguitò (*li per-seguette*), al loro pianto si unirono le lagrime della mia compassione;
- Domiziano fu imperatore dall'81 al 96 d. C. Gli antichi scrittori cristiani gli attribuiscono una feroce persecuzione (la seconda dopo quella di Nerone), della quale però le fonti storiche pagane non fanno alcun cenno.
85. e finché (*mentre che*) rimasi di là sulla terra, io li aiutai, e i loro onesti (*dritti*) costumi mi indussero a disprezzare ogni altra scuola (*religiosa e filosofica*).
 88. E prima che scrivessi i versi (*poetan-do*) nei quali conduco i Greci ai fiumi di Tebe (in aiuto di Polinice contro Eteocle), ricevetti il battesimo; ma per paura (*della persecuzione*) fui

Purgatorio XXII, 97-108

Nella commossa rievocazione dei poeti dell'antichità greco-romana ricorrono più frequentemente i nomi dei comici e dei tragici, a testimonianza di un particolare interesse del Medioevo per questi generi letterari: la miniatura che presentiamo raffigura, infatti, l'allegoria della commedia e della tragedia.

"De Civitate Dei" di Sant'Agostino - Min. fiamminga - sec. XV - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9005-9006 - f. 32 v)

(fu'mi) cristiano di nascosto (chiuso).

Stazio accenna al libro IX della *Tebaide*, dove descrive l'arrivo dell'esercito greco, comandato da Adrasto, sulle rive dei fiumi Ismeno e Asopo, che scorrono vicino a Tebe.

91. continuando a lungo a mostrarmi pagano; e questa accidia (tepidezza) mi costrinse a percorrere il quarto girone per più di quattrocento anni (più che l'quarto centesimo).

94. Tu dunque che mi hai tolto il velo (copercchio) che prima mi nascondeva il grande bene (della verità cristiana), di cui parlo (dico), finché ci avanza (avem soverchio) ancora del tempo durante la salita,

97. dimmi dov'è Terenzio, nostra antica gloria, dimmi dove sono Cecilio e Plauto e Vario, se lo sai: dimmi se sono dannati, e in quale cerchio (vico) ».

Stazio chiede a Virgilio notizie di alcuni poeti latini: Publio Terenzio Afro (195-159 a. C.), antico rispetto a Stazio, è con Tito Maccio Plauto (254-184 a. C.), autore di venti commedie, uno dei maggiori poeti comici latini del periodo arcaico; accanto a Terenzio e a Plauto vengono nominati Cecilio Stazio, un altro poeta comico latino, di cui non ci resta nulla, morto nel 168 a. C. e un Vario, che è quasi certamente il poeta epico e tragico Lucio Vario Rufo, contemporaneo e amico di Orazio e Virgilio, del quale curò l'edizione postuma dell'*Eneide*. Di lui parla Orazio nell'*Ars poetica* (versi 53-54), in un passo noto a Dante, dove a Cecilio e a Plauto vengono contrapposti i poeti contemporanei Virgilio e Vario.

Circa le motivazioni psicologiche di questa domanda rivolta da Stazio al "suo autore" e autore della sua conversione - domanda che smorza l'acme passionale in cui, come in un grido, era culminato il racconto della sua vita - osservazioni assai valide e penetranti sono state fatte dal Porena: "Con la rivelazione di Stazio c'è la radice virgiliana del suo cristianesimo, l'apoteosi di Virgilio è compiuta. Virgilio non è salvo, ma è stato autore di salvezza, non è in paradiso, ma è stato largitore di paradiso, non ha conosciuto il vero Dio, ma l'ha fatto conoscere altrui. Ma via via che si compie l'apoteosi, si

73 Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggì mei cid ch'io disegno,
a colorar distenderò la mano.

76 Già era 'l mondo tutto quanto pregno
della vera credenza, seminata
per li messaggi dell'eterno regno;

79 e la parola tua sopra toccata
si consonava a' nuovi predicanti;
ond'io a visitarli presi usata.

82 Vennermi poi parendo tanto santi,
che quando Domizian li perseguelle,
sanza mio lagrimar non fur lor pianti;

85 e mentre che di là per me si stette,
io li sovvenni, e i lor dritti costumi
fer dispregiare a me tutte altre sette.



Purgatorio XXII, 57

Da "Bucoliche" di Virgilio: il poeta mentre
scrive la sua opera. Min. francese - sec. XV -
(Digione, Biblioteca Pubblica - Ms. 493 - f. 45 r)



Purgatorio XXII, 70-72

La IV "Egloga" di Virgilio, che celebra il rinnovamento del mondo sotto l'impero di Augusto, viene illustrata in questa miniatura, dove un pastore rende omaggio alla vergine Astrea, dea della giustizia, e al bambino, "progenie... da ciel nova", che dovrebbe riportare sulla terra la felice età dell'oro.

"Bucoliche" di Virgilio. Min. francese - sec. XV - (Digione, Biblioteca Pubblica - Ms. 493 - f. 9 r)

compie anche la tragedia. È certo un nobilissimo conforto aver portato nelle mani la fiaccola che ha rischiato ad altre anime la via della Verità; ma in altro senso, è una terribile amarezza aver impugnato quella fiaccola, e per una cecità strana come il non veder se stesso, non averla veduta... Sente Dante tutta la profonda, e direi terribile poesia di tale situazione?... tutto il Poeta fa sentire a Stazio: il quale, terminato il racconto di sé, quasi a non dar tempo a Virgilio di dolorose meditazioni, riconduce il discorso dalla fede alla poesia, per ritornare in quel regno dove Virgilio è sovrano: e, quasi come fosse lui l'esule, che anela notizie di un mondo a lui chiuso, domanda ove siano alcuni famosi poeti latini...

100. La mia guida rispose: « Tutti costoro e Persio e io e molti altri assieme ad Omero (*quel greco*), che le Muse nutrirono (*lattare*) più di qualsiasi altro poeta, siamo

Aulo Persio Flacco (34-62 d.C.), il noto poeta satirico, fu molto apprezzato nel Medioevo e le sue satire erano lette nelle scuole, ma Dante non lo cita mai altrove.

103. nel limbo, il primo cerchio (*cinghio*) dell'inferno (carcere cieco): spesso (*spesse fiate*) parliamo del monte Parnaso, dimora abituale delle nutrici della nostra arte (le Muse).

106. Con noi (*nosco*) sono anche Euripide e Antifonte, Simonide, Agatone e molti (*più*) altri greci che un tempo (*già*) meritavano di ornare la loro fronte con l'alloro (*di lauro*).

Euripide (480-406 a. C.), il terzo in ordine di tempo dei grandi poeti tragici greci dopo Eschilo e Sofocle, fu da Dante conosciuto soltanto attraverso gli scrittori latini. Antifonte è un altro poeta tragico greco (sec. IV a. C.), che forse Dante confonde con l'oratore Antifonte Ramnusio. Simonide è il famoso poeta lirico di Ceo (556-469 a. C.), cantore dei caduti alle Termopili e a

- 88 E pria ch'io conducessi i Greci a' fiumi di Tebe poetando, ebb'io battesimo; ma per paura chiuso cristian fu'mi,
- 91 lungamente mostrando paganesmo; e questa tepidezza il quarto cerchio cerchiar mi fe' più che 'l quarto centesimo.
- 94 Tu dunque che levato hai il coperchio che m'ascondeva quanto bene io dico, mentre che del salire avem soverchio,
- 97 dimmi dov'è Terenzio nostro antico, Cecilio e Plauto e Vario, se lo sai: dimmi se son dannati, ed in qual vico».

Maratona. Agatone è un poeta tragico ateniese (448-400 a. C.).

109. Nello stesso cerchio (*quivi*) si vedono, dei personaggi da te cantati (*delle genti tue*), Antigone, Deifile e Argia, e Ismene, la quale è ancora piena di tristezza (*trista*) come fu in vita.

Virgilio conferisce una vita reale ai personaggi mitici della *Tebaide* e dell'*Achilleide*, ricambiando così le lodi che Stazio aveva fatto di lui e dell'*Eneide*. Antigone, figlia di Edipo, fu fatta morire dal tiranno Creonte perché contro la volontà di quest'ultimo aveva sepolto il cadavere del fratello Polinice, morto combattendo contro Eteocle. Deifile, figlia di Adrasto re di Argo, fu sposa di Tideo, uno dei sette re che combatterono contro Tebe (cfr. *Inferno* XXXII, 130-131), e madre di Diomede. Argia fu sorella di Deifile e sposa di Polinice. Ismene fu sorella di Antigone ed anch'ella ebbe una vita infelice perché vide morire o mettere a morte le persone più care: il padre, la madre, i fratelli e il fidanzato Cirreo; fu condannata da Creonte e morì con Antigone.

112. Vi si vede (*vedeisti*) Isifile, colei che indicò la fonte Langia: c'è pure la figlia di Tiresia e di Teti, e c'è Deidamia con le sue sorelle (*suore*)».

Virgilio accenna a Isifile, figlia di Toante, diventata schiava di Licurgo, re di Nemea, la quale mostrò ai guerrieri greci che assediavano Tebe, la fonte Langia.

La sola figlia di Tiresia di cui si parla nella *Tebaide* è Manto, che Dante però ha posto nella bolgia degli indovini nell'*Inferno* (XX, 52-93), dove ne parla troppo a lungo per supporre che qui la metta nel limbo per una semplice dimenticanza. I commentatori cercano di spiegare l'equivoco con varie ipotesi tutte probabili, ma nessuna decisiva: alcuni pensano che il *quivi* del verso 109 e l'*evvi* del 113 possano riferirsi non più al primo cinghio, ma a carcere cieco (verso 103), all'*Inferno* nel suo insieme; altri ritengono che Dante abbia aggiunto i versi su Manto, nel canto XX dell'*Inferno*, mentre correggeva l'*Inferno* stesso dopo la composizione del *Purgatorio*.

Deidamia, figlia di Licomede re di Sciro, fu amata da Achille nel periodo in cui l'eroe viveva nascosto in abiti femminili alla corte di Sciro per evitare di andare alla guerra di Troia.

Nell'incalzare dei tre termini del verso 103, dall'aspro, crudele, concretissimo *cinghio*, ai due successivi, già maggiormente sciolti in una scansione malinconica, carcere e cieco, Virgilio palesa per la prima volta quella tristezza che abbiamo sentito, lungo tutto l'arco del suo discorrere con Stazio, moderare il suo eloquio, conferirgli un



- 100 «Costoro e Persio e io e altri assai»
rispuose il duca mio «siam con quel greco
che le Muse l'attar più ch'altro mai

- 103 nel primo cinghio del carcere cieco:
spesse fiate ragioniam del monte
che sempre ha le nutrici nostre seco.

- 106 Euripide v'è nosco e Antifonte,
Simonide, Agatone e altri più
greci che già di lauro ornar la fronte.

- 109 Quivi si veggion delle genti tue
Antigonè, Deifilè e Argia,
e Ismenè sì trista come fue.

- 112 Vedeisi quella che mostrò Langia:
evvi la figlia di Tiresia e Teti
e con le suore sue Deidamia».

Purgatorio XXII, 97

Nel Medioevo Terenzio fu, tra i comici latini, l'autore più letto - studiato e commentato anche nelle scuole - per la castigatezza degli argomenti e la semplicità dello stile. La miniatura del tempo ha illustrato - in uno stile saldo e vigoroso - un gruppo di codici che per le loro caratteristiche comuni vengono fatti risalire ad un originale decorato nel V o VI secolo. Queste tre carte, risalenti al X secolo, raffigurano Terenzio mentre detta le sue opere e due scene che presentano alcuni personaggi delle commedie terenziane.

(Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. Lat. Q. 38 - l. 1 v; l. 10 r; f. 25 r)



tono alto e distaccato nella sua crepuscolare saggezza. L'enumerazione degli *spirti magni* che condividono nel limbo il destino del mantovano è stata dal Momigliano giudicata una mera "appendice del limbo... arida, più di quella della fine del IV dell'*Inferno*, dove l'enumerazione è interrotta di quando in quando da una designazione solenne". È sfuggito evidentemente al critico che il culto dei beni eccelsi dell'intelligenza, e dei valori dominanti della cultura - assai più acuto in Dante che nelle generazioni di umanisti che lo seguirono, pur essendo in lui subordinato al culto dei valori della fede cristiana - si traduce qui in poesia, una poesia che, se rimane ardua da definire attraverso precisi riferimenti, circola tuttavia come linfa segreta nel chiuso di queste terzine, sottraendole all'aridità di un semplice catalogo per trasferirle in un clima di mito sereno e rapito.

Basti porre attenzione all'avvio di questa enumerazione - al verso 100 cioè, dove l'indicazione generica e altri assai, posta in chiusura di verso, alleggerisce il peso di ogni troppo circoscritto riferimento, trasportando la storia nel quadro aperto e aerato di una luminosa leggenda - e rilevare la designazione perifrastica (il che le Muse lattar più ch'altro mai ripropone il tema della fertilità educatrice delle opere di poesia, proclamata da Stazio nei riguardi dell'*Eneide* nel canto XXI, versi 97-98) di Omero poeta sovrano (*Inferno* IV, verso 88). Le considerazioni svolte dal Parodi su questo inclinarsi verso una sua più serena risoluzione del drammatico episodio della conversione di Stazio, appaiono illuminanti in proposito: "Dante, non pago di stare allato a Virgilio, in così familiare e tenera unione, per tanta parte del suo fatale viaggio, né di aver già veduto con lui, sulla soglia del nobile castello e dentro le settemplici mura, i signori dell'altissimo canto e gli spiriti magoi, anelava ad una più compiuta illusione di rivivere un'ora di quel mondo meraviglioso e scomparso dei classici. Egli volle assistere al colloquio di Virgilio con un'anima colla quale potesse infine liberamente espandersi, perché più vicina alla sua; volle veder sorgere intorno a loro, quasi corteggio adunato intorno ai due poeti maggiori, le ombre minori di Giovenale, di Terenzio antico e degli altri; volle, infine, rinnovare e compiere la già lontana e, nell'insieme, un po' fredda rappresentazione del nobile castello in una semplice e fresca intimità di vita familiare e presente, della quale fosse partecipe. È il più singolare e nuovo aspetto dell'«umanesimo» dantesco questa sua trasformazione sentimentale, per la quale l'ammirazione si fa desiderio ed amore, e dileguano i confini tra il presente e il passato, tra l'immaginazione e il ricordo, tra il vero e il sogno".

115 Tacevansi ambedue già li poeti,
di novo attenti a riguardar dintorno,
liberi dal salire e da pareti;

118 e già le quattro ancelle eran del giorno
rimase a dietro, e la quinta era al temo,
drizzando pur in su l'ardente corno,

121 quando il mio duca: «Io credo ch'allo stremo
le destre spalle volger ne convegna,
girando il monte come far solemo».

124 Così l'usanza fu li nostra insegna,
e prendemmo la via con men sospetto
per l'assentir di quell'anima degna.

127 Essi givan dinanzi, ed io soletto
di retro, e ascoltava i lor sermoni,
ch'a poetar mi davano intelletto.

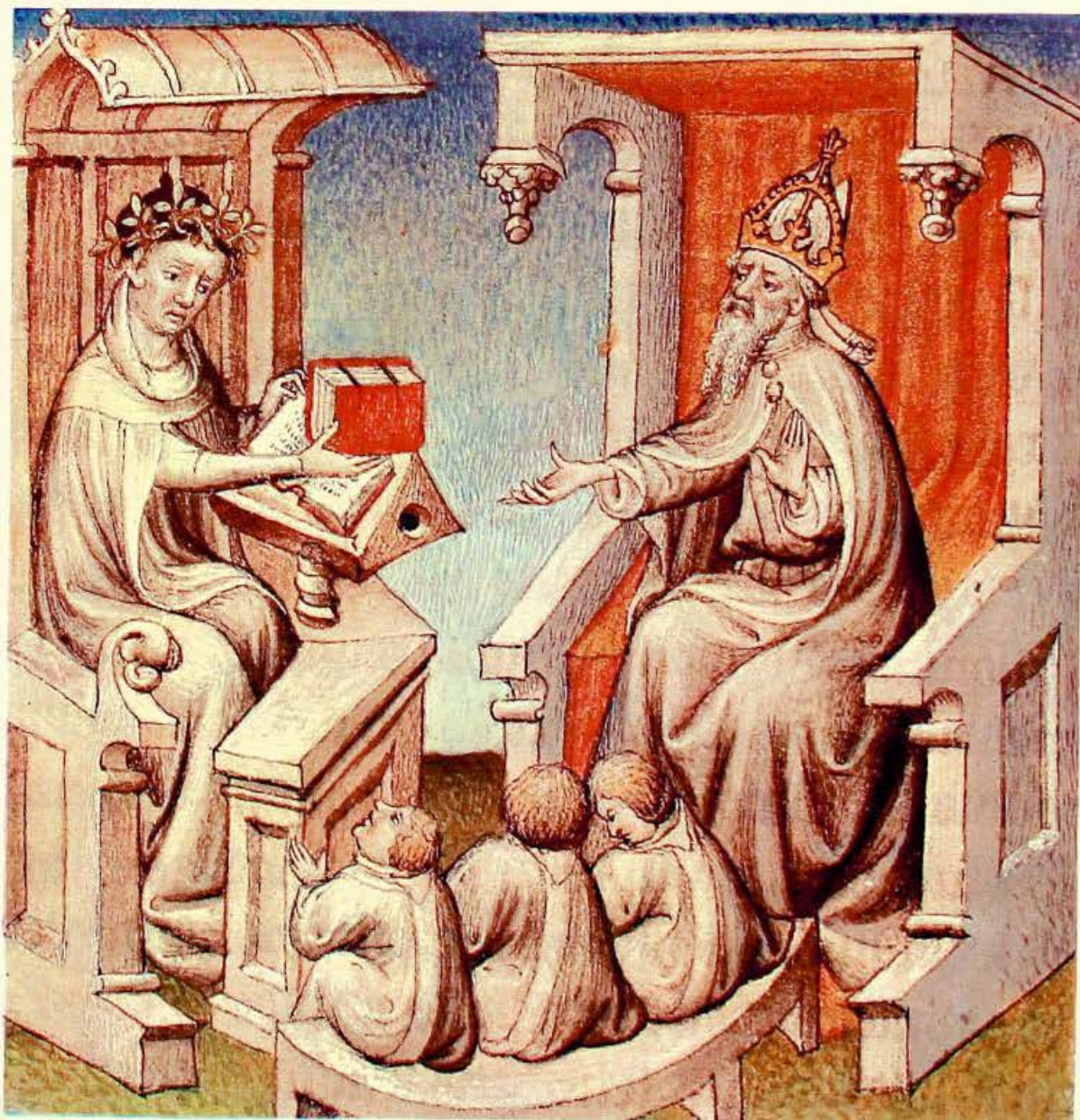
130 Ma tosto ruppe le dolci ragioni
un alber che trovammo in mezza strada,
con pomi a odorar soavi e boni;

133 e come abete in alto si digrada
di ramo in ramo, così quello in giuso,
cred'io, perché persona su non vada.

136 Dal lato onde 'l cammin nostro era chiuso,
cadea dell'alta roccia un liquor chiaro
e si spandeva per le foglie suso.

Purgatorio XXII, 109

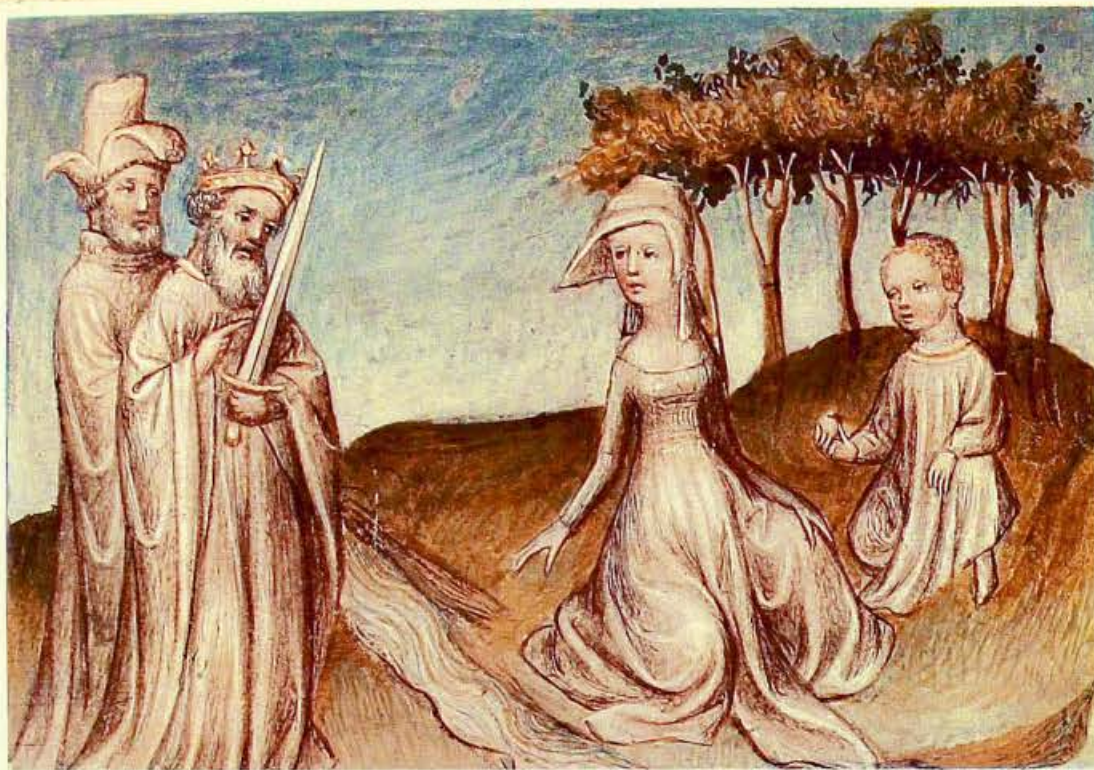
Da "Tebaide" di Stazio: il poeta presenta
la sua opera all'imperatore Domiziano.
Min. francese - inizio del sec. XV - (Londra,
British Museum - Ms. Burney 257 - f. 4 v)



115. Entrambi i poeti se ne stavano ora in
silenzio, di nuovo attenti a osservare
intorno, essendo ormai liberi dalla fa-
tica della salita e dell'ostacolo delle
pareti (che prima impedivano la vista);

118. ed erano già passate (rimase a dietro)
quattro ore (ancelle) del giorno, e la
quinta (sono trascorse le dieci del mat-
tino) era al timone (temo) del carro
solare e ne drizzava sempre (pur) ver-
so l'alto la punta (corno) infuocata.

121. quando la mia guida disse: «Credo che



Purgatorio XXII, 112

Da "Tebaide" di Stazio: Isifile mostra la fonte Langia. Min. francese - inizio del sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Burney 257 - f. 67 v)

Purgatorio XXII, 114

Da "Tebaide" di Stazio: l'incontro di Deidamia con Achille. Min. francese - inizio del sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Burney 257 - f. 226 v)



terrestre (cfr. Genesi II, 9). Si è discusso sul significato allegorico dell'albero che qui appare, ma sembra che tutti e due gli alberi posti da Dante nella cornice dei golosi abbiano la semplice funzione di suscitare fame e sete fisica nelle anime a tormento ed ammaestramento (cfr. canto XXIII, versi 61-69).

133. e come l'abete va restringendo (*si digrada*) la sua chioma di ramo in ramo verso l'alto, così quell'albero restringe, va la chioma dall'alto in basso (*in giuso*), credo, perché nessuno (*persona*) possa salirvi a cogliere i frutti.

136. Alla nostra sinistra, dalla parte in cui la parete rocciosa limitava il nostro cammino verso il monte, cadeva dall'alto della roccia un'acqua limpida (*liquor chiaro*) e si spargeva sulla parte alta (*suso*) delle foglie.

139. I due poeti s'avvicinarono all'albero; intanto (*e*) una voce tra (*per entro*) le fronde gridò: «Di questo cibo avrete carestia (*caro*)».

Una voce improvvisa e misteriosa grida esempi di sobrietà nel bere e di temperanza nel mangiare. Il primo esempio virtuoso è quello della Vergine Maria alle nozze di Cana (cfr. Giovanni II, 1-11), episodio già proposto per inculcare la carità (cfr. canto XIII, versi 28-29).

142. Poi continuò: «Maria pensava più a rendere decorose (*otrevoli*) e complete (*intere*) le nozze, che alla sua bocca, la quale ora prega (*risponde*) intercedendo in vostro favore (*per voi*).

dobbiamo volgere il nostro fianco destro verso l'orlo (*allo stremo*) di questa cornice, girando così intorno al monte come siamo soliti (*solemo*) fare».

124. Così l'abitudine fu in quel momento la nostra guida nello scegliere la direzione, e prendemmo la via (*del sesto girone*) con meno timore (*sospetto*) di sbagliare per il consenso (*l'assentir*) che ci diede l'anima eletta di Stazio.

127. Essi camminavano (*givan*) davanti, ed io dietro tutto solo, e ascoltavo i loro

discorsi, che mi davano ammaestramenti (*intelletto*) nell'arte di poetare.

130. Ma presto interruppe i loro dolci ragionamenti (*ragioni*) la vista di un albero che trovammo in mezzo alla via (*in mezza strada*), carico di frutti (*pomi*) dal profumo buono e soave;

Vicino all'uscita del girone Dante scorderà poi un altro albero (cfr. canto XXIV, 103-104; 116-117), germogliato da quello della scienza del bene e del male, posto da Dio nel paradiso



- 139 Li due poeti all'alber s'appressaro;
e una voce per entro le fronde
gridò: «Di questo cibo avrete caro».
- 142 Poi disse: «Più pensava Maria onde
fosser le nozze orrevoli ed intere,
ch'alla sua bocca, ch'or per voi risponde
- 145 E le Romane antiche, per lor bere,
contente furon d'acqua; e Daniello
dispregiò cibo ed acquistò sapere.
- 148 Lo secol primo quant'oro fu bello,
fe' saporose con fame le ghiande,
e nettare con sete ogni ruscello.
- 151 Mese e locuste furon le vivande
che nodriro il Batista nel deserto;
per ch'elli è glorioso e tanto grande
- 154 quanto per l' Evangelio v' è aperto».

Purgatorio XXII, 148-150

“Lo secol primo” - la favolosa età dell'oro simbolo della perfetta felicità umana per il mondo classico - corrisponde nel pensiero cristiano alla vita nel paradiso terrestre prima del peccato originale, a un mondo idillico che la pagina dei Limbourg riesce a ricreare in tutta la sua idealizzazione.

“Très riches heures du duc de Berry”, Min. di Pol e Jean de Limbourg - a. 1416 - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 25 v)

145. E le antiche donne di Roma, per bere, s'accontentavano di acqua; e il profeta Daniele ricusò (*dispregiò*) il cibo e acquistò la sapienza (*savere*).

Secondo Valerio Massimo (*Facta et dicta memorabilia* II, 1, 3) “l'uso del vino era ignoto anticamente alle donne romane”. Il profeta Daniele, dopo la conquista di Gerusalemme, fu inviato alla corte di Nabucodonosor, ma egli, per non contaminarsi, rifiutò di sedersi alla mensa reale e si astenne da determinati cibi e dal vino, accontentandosi di legumi ed acqua: in premio ebbe da Dio la sapienza e la capacità di spiegare i sogni (*Daniele* I, 3-20).

148. La prima età (*secol primo*) degli uomini che fu bella quanto l'oro, con la fame rese saporite (*fe' saporose*) le ghiande, e con la sete trasformò ogni ruscello in nettare.

Dante accenna all'età dell'oro dell'umanità primitiva (cfr. *Inferno* XIV, 106; *Purgatorio* XXVIII, 140), cantata nelle favole dei poeti (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* I, 89-112; Virgilio - *Eneide* VIII, 324-325). Per Dante l'antica età dell'oro non consisteva nell'abbondanza dei frutti e nella soavità dei cibi e delle bevande, secondo il mito dei fiumi che scorrevano latte e degli alberi stillanti miele, ma nella sobrietà e temperanza: la fame e la sete rendevano piacevoli i più semplici frutti della terra e l'acqua schietta delle fonti.

151. Miele selvatico e locuste furono il cibo che nutri (*nodriro*) Giovanni Battista nel deserto; e per questo egli (*per ch'elli*) è glorioso e tanto grande
154. quanto vi è rivelato (*aperto*) dal (*per*) Vangelo ».

San Giovanni Battista nel deserto, secondo il racconto evangelico, si cibava di cavallette e di miele selvatico (*Matteo* III, 4; *Marco* I, 6). E il vangelo dice di lui: “Fra i nati di donna, non vi è nessuno più grande di Giovanni” (*Luca* VII, 28; cfr. *Matteo* XI, 11).



urgatorio, Canto XXIII

La schiera delle anime dei golosi procede nel sesto girone cantando un versetto del Salmo L, « Labia mea, Domine ». L'aspetto di questi penitenti è tale da suscitare in Dante la più profonda compassione: nel volto pallidissimo spiccano, profondamente incavate, le orbite degli occhi, il corpo appare di una magrezza spaventosa, tanto che la pelle, dissecata e squamosa, modella il loro scheletro. Mentre il Poeta sta cercando di individuare la causa di tanta magrezza, un'anima lo riconosce e lo interroga: è Forese Donati, l'amico più caro durante il periodo della vita dissoluta di Dante. Dalla sua voce il pellegrino viene a sapere la causa del dimagrimento delle anime dei golosi.

Il Poeta tuttavia si stupisce di trovare l'amico, morto da appena cinque anni, già nel purgatorio vero e proprio, senza alcuna lunga sosta nell'antipurgatorio fra le anime che si pentirono solo alla fine della vita. Ad accelerare la sua ascesa sul monte della penitenza furono le preghiere di Nella, la sua dolce sposa, che Forese ora ricorda con amore, contrapponendone la virtù alla corruzione delle sfacciate donne fiorentine, per le quali aggiunge lo spirito penitente - il cielo già prepara durissime punizioni. Dante, per soddisfare un'affettuosa preghiera dell'amico, rivela che solo da pochi giorni egli ha lasciato la vita viziosa alla quale si era abbandonato anni prima con lui: la sua guida verso il bene è ora Virgilio, in attesa della futura venuta di Beatrice.

INTRODUZIONE CRITICA

L'incontro di Dante con Forese Donati, il compagno di dissipazioni giovanili, musicalmente si inserisce - dopo i due canti dedicati alla celebrazione della poesia (nel caso particolare non soltanto simboleggiata, ma presente in carne ed ossa davanti ai nostri occhi nel personaggio di Virgilio) - nel tessuto nostalgico ma, al tempo stesso, non scevro di asprezze, duramente penitenziali, che caratterizza l'atmosfera delle cornici del sacro monte, dopo i tempi più miti e trepidamente sospesi dell'antipurgatorio.

L'episodio di Forese non può, infatti, essere isolato, e quasi reciso dal clima morale del girone dei golosi che ne determina i toni e gli esiti, né d'altro lato possiamo tener conto del solo aspetto più domestico ed autobiografico in cui esso trova la propria radice, senza porre mente alle cadenze, non più calde di intimo e sofferto ripensamento, ma incitanti quasi all'odio ed alla vendetta, in cui questa pagina si risolve e che, nella sua seconda parte - quella volta all'*antiveder*, alla percezione angosciata ed esaltante di un tempo buio ai mortali - accostano singolarmente il dire di quest'anima penitente a quello infuocato e svolto per araldiche metafore del capostipite della *mala pianta che la terra cristiana tutta aduggia* nel canto XX.

L'episodio di Forese risulta tuttavia assai più complesso di quello che ha per suo protagonista Ugo Capeto, per il coesistere e l'armonico fondersi in esso di tonalità varie e più intensamente sentite (ove l'elemento autobiografico, riscattato da ogni angustia municipalistica, da ogni gravame del contingente, splende come puro canto), laddove la grandezza del ricordare prima, del profetare poi, dell'angustiato *figliuol... d'un beccaio di Parigi* appare rivestita di tragica dignità nella unicità di un dolore selvaggio, nell'isolamento della sua figura in virtù del suo stesso monocorde sentire, tutto teso a cogliere, in vicende che sono di dominio pubblico, la traccia del germe malefico da lui medesimo immesso nel mondo, l'attivo diffondersi di un male inspiegabile altrimenti che in termini di destino, di peccato ereditato e trasmesso.

L'episodio autobiografico che ha il suo centro nel mutuo ridar vita al passato ad opera dei due amici-nemici di un tempo, è collocato sullo sfondo della descrizione riguardante la condizione delle anime dei golosi.

Essa si esprime - rispetto alle descrizioni svolte nelle cornici precedenti - in una scansione più vibrante, più dibattuta e sofferta, scansione che trova il suo apice nel contrasto tra l'enunciazione dell'aspetto fisico dei golosi - culminante nelle metafore delle *anella senza gemme* e della *emme* che spicca sul loro volto (versi 31-33), priva delle due o che su quello dei viventi

le appaiono affiancate - ed il sentimento che anima questi spiriti nell'atto in cui liberamente soggiacciono alla punizione che li restituirà alla patria celeste. Scrive in proposito il Sapegno: "La descrizione... dello squallido aspetto dei golosi, pur nella precisione che sembra distaccata e crudele dei particolari, resta tutta soffusa di [un] senso di trepido stupore; e sottolineando, nella deformità delle fattezze, l'estraneità e la totale irriconoscibilità delle ombre, dà rilievo per contrasto alla tenerezza dolente dell'inatteso riconoscimento; con un effetto in parte simile a quello che il Poeta otteneva nell'*Inferno*, facendo scoprire da Dante la cara immagine di Brunetto nel volto irreparabilmente devastato dalle fiamme di un violento contro natura (ma la situazione, che là era drammatica, qui si risolve in toni di alta religiosa elegia)". Questa limpida osservazione del Sapegno puntualizza - nel quadro di un riferimento divenuto consueto all'episodio del XV dell'*Inferno* - i fattori che rendono diversa, pur nell'unicità del motivo ispiratore (il riandare col pensiero ad un passato, che mai più potrà proporsi sereno, nel tempo che incalza e - agli occhi del senza casa, senza più patria, che lo riconosca per figlio - sospinge il mondo, di sventura in sventura, verso un'apocalittica palingenesi). Nell'episodio la resa artistica, la tonalità specifica dei due incontri, di Forese, infatti, trova espressione ed armonico compimento una complessità di voci a volte acerbamente divergenti, la quale mancava nella definizione della figura (come pacificata e resa tollerante - entro l'ambito di una rassegnata saggezza - del male che la divora) di *ser Brunetto*. La voce di Forese, invece, è di quelle che, di fronte ad un chiuso, gelosamente custodito passato, proiettano un futuro senza pietà, riassunto, con tragica evidenza, nel grido di orrore delle *sfacciate donne fiorentine*, di cui al verso 108, nello stile delle profezie bibliche.

L'episodio che ha per suo protagonista Forese Donati risulta pertanto più variato, più arduo da ridurre ad un denominatore comune nel campo delle definizioni critiche, più difficile da interpretare nella sua sfumata singolarità.

Il punto in cui esso si differenzia nettamente da quello del XV dell'*Inferno* va individuato tuttavia non nella rievocazione del tempo che non potrà più riproporsi attuale, quanto nello svolgimento del motivo dell'*antiveder*.

In consonanza infatti con la spiritualità sollecitata degli umani destini, caratterizzante gli stati d'animo ansiosamente orientati al futuro di *color che son contenti nel foco*, la figura di Forese appare rivestita di uno splendore profetico assai più luminoso e permeato della presenza del divino che non quello - più limitato e terrestre, esprimendosi per sentenze e volto a tracciare le linee di una sorte singola - il quale aureola e ferma sul piedestallo della gloria la *cara e buona imagine paterna* dell'autore del *Tesoro*.

Purgatorio XXIII, 19-21

La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 163 r)



- 1 Mentre che li occhi per la fronda verde
ficcava io sì come far suole
chi dietro alsi uccellin sua vita perde,
- 4 Io più che padre mi dicea: «Figliuole,
viene oramai, ch'è 'l tempo che n'è imposto
più utilmente compartir si vuole».
- 7 Io volsi 'l viso, e 'l passo non men tosto,
appresso i savi, che parlavan sì,
che l'andar mi facean di nullo costo.
- 10 Ed ecco piangere e cantar s'udie
«*Labia mea, Domine*» per modo
tal, che diletto e doglia parturie.

Canto XXIII

1. Mentre io ficcavo gli occhi tra le fronde verdi dell'albero (per scoprire donde provenisse la voce: cfr. canto XXII, 140 sgg.), come suole fare il cacciatore (*chi*) che perde tutto il suo tempo (*sua vita*) dietro gli uccelletti,
4. Virgilio, premuroso più che un padre, mi diceva: «Figliolo, ora vieni, perché bisogna distribuire (*compartir*) in modo più utile il tempo che ci è assegnato (*n'è imposto*) (per visitare il monte)».
7. Io volsi gli occhi (*viso*), e non meno in fretta (*tosto*) il passo, verso i due poeti (*savi*), i quali tenevano discorsi così (*sì*) interessanti, che camminare (*l'andar*) con loro non mi costava alcuna fatica (*mi facean di nullo costo*).
10. Ed ecco si udi (*s'udie*) piangere e cantare «Signore, (aprirai) le mie labbra» in modo tale, che suscitò (*parturie*) diletto per il canto e dolore (*doglia*) per il pianto.

In merito al versetto sacro «*Labia mea, Domine*» (Salmo L, 17) che Dante, con tecnica analoga a quella messa in opera nella liturgia dei precedenti gironi, accenna appena, "suggestivamente, come uno spunto di musica che si continua nell'animo del lettore" (Momigliano), il Gallardo acutamente osserva come in tutto il secondo regno le sofferenze generino contemporaneamente dolore e gaudio, ma come qui tale inscindibile complementarità di sentimenti in apparenza l'uno all'altro irriducibili sia "sentita più direttamente dal Poeta che ascolta e ne fa uno stato d'animo e non soltanto una convinzione. Più avanti il motivo torna spesso nel canto, costituendo al tempo stesso la riaffermazione di un principio generale, e non potrebbe non essere così, e lo sviluppo di un motivo personale e particolare, proprio di questa situazione e di questo canto e dei suoi protagonisti: Dante stesso e Forese Donati". La risposta di Virgilio al discepolo fornisce in apparenza solo i nudi, essenziali elementi di una spiegazione vertente sull'origine del canto sacro che si è levato improvviso (verso 10: ed ecco...), ma, come fa notare il Momigliano, costituisce "già una pittura spettrale, rapida e compunta, della schiera che si avvicina... queste parole consuonano con le due terzine che seguono, e particolarmente con le parole *i peregrin pensosi* e col verso *d'anime turba tacita e devota*... La descrizione ha già qui un passo rapido e senza peso... e le parole di Virgilio... hanno già non soltanto il colore di quella processione, ma anche il movimento".

13. Io allora cominciai a dire: «Dolce padre, che significa questo canto che io odo?» Ed egli mi rispose: «Forse sono anime (ombre) che vanno sciogliendo il vincolo (nodo) del loro debito (dover) con Dio».
16. Così come fanno i pellegrini assorti nei loro pensieri (pensosi), quando per via raggiungono (giugnendo) persone sconosciute, e le guardano senza fermarsi (e non restanno),
19. alla stessa maniera ci osservava con stupore (ci ammirava) una turba silenziosa e devota di anime che veniva dietro di noi, ma con passo più spedito (più tosto mola), e ci oltrepassava (trapassando).

Il tema dei viandanti sperduti in contrade ignote, lontani dalle sedi dei loro affetti più saldi, dal calore di una famiglia, di una patria, spinti nel loro andare da un alto senso di responsabilità è costante in Dante fin dalla *Vita Nova* ("Deh peregrini che pensosi andate"; XL, 9), ed è ripreso con insistenza particolare nella seconda cantica (canto I, nell'allusione all'om che torna alla perduta strada, che infino ad essa li pare ire invano, versi 119-120; canto II, in quella all'uom che va, né sa dove riesca, verso 132, e in quella, posta all'inizio del medesimo canto, alla gente che pensa a suo cammino, che va col cuore e col corpo dimora, versi 11-12; nonché nella accorata, sinfonica apertura del canto VIII, sullo sfondo di un tramonto che la squilla di campanili remoti rende più pungente e greve di memorie ed affanni). È lo stesso motivo in virtù del quale nel Medioevo la vita era considerata un viaggio, un progressivo distaccarsi dalle cose più care per tendere ad una meta ardua che le invertisse transcendendo, e in virtù del quale nella letteratura dell'epoca gli uomini sono spesso indicati col termine di "itinerantes", viaggiatori. Alla base di questa poesia dello smarrimento dell'uomo entro orizzonti sconosciuti e distanti - in spazi che lo sottraggono all'intimità circoscritta dei suoi affetti più semplici per restituirlo, attraverso il dolore, alle prospettive universali che inquadrano il cosmo intero - va collegata un'esperienza autobiografica, nella *Vita Nova* presagita quasi per divinatorio intuito, nella *Commedia* riflettente invece una inesorabile, dura, sperimentata realtà: quella dell'esilio.

22. Ogni anima aveva gli occhi spenti (oscura) e incavati (cava), la faccia pallida, e la persona tanto magra (scura), che la pelle prendeva la forma (s'informava) delle ossa,
25. Non ritengo che Eresitone per il digiuno (per digiunar) fosse così ridotto (così... secco) alla sola pelle (a buccia stretta), quando temette maggiormente (più n'ebbe tema) di dover re-

Dante, Virgilio e Stazio davanti all'albero della temperanza. (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 f. 103 v)



- 13 «O dolce padre, che è quel ch' i' odo?» comincia' io. Ed essi: «Ombre che vanno forse di lor dover solvendo il nodo».
- 16 Sì come i peregrin pensosi fanno, giugnendo per cammin gente non nota, che si volgono ad essa e non restanno,

stare digiuno (e giunse ad addentare le proprie carni).

Eresitone, figlio di Triope re di Tessaglia, avendo tagliato una quercia in un bosco sacro a Cerere, fu punito dalla dea con una fame insaziabile, per soddisfare la quale si ridusse a consumare tutte le sue sostanze, a vendere la figlia in cambio di cibo e infine a divorare le proprie membra (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* VIII, 726-881).

28. Pensavo e dicevo tra me stesso: «Così dovettero ridursi (ecco) gli Ebrei (la gente) che perdettero (perdè) Gerusalemme, quando (durante l'assedio dell'imperatore Tito) Maria di Eleazaro divorò (diè di becco) il proprio figliolletto»

Dante allude ad un episodio disumano

avvenuto a Gerusalemme nel 70 d. C., durante l'assedio posto da Tito: Giuseppe Flavio (*Bellum Judaicum* VI, 3) racconta che una donna, Maria di Eleazaro, resa furiosa dalla fame, uccise il figliolletto e ne addentò le carni.

31. Le occhiaie parevano castoni di anelli (anella) senza gemme: chi nel volto umano afferma potersi leggere la parola "omo", su quei volti (quivi) avrebbe distinto (conosciuta) molto bene la emme.

Dante accenna a un'opinione diffusa fra i predicatori e i moralisti medievali, secondo i quali nella struttura del volto umano si poteva leggere la parola OMO: gli zigomi sporgenti, gli archi sopracciliari e il naso formano una specie di M, mentre le occhiaie danno le due O contenute, come si usava spes-

19 così di retro a noi, più tosto mota,
venendo e trapassando ci ammirava
d'anime turba tacita e devota.

22 Nelli occhi era ciascuna oscura e cava,
palida nella faccia, e tanto scema
che dall'ossa la pelle s'informava.

25 Non credo che così a buccia strema
Eresitone fosse fatto secco,
per digiunar, quando più n'ebbe tema.

28 Io dicea fra me stesso pensando: «Ecco
la gente che perdé Ierusalemme,
quando Maria nel figlio diè di beccol!»

31 Parean l'occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso delli uomini legge "omo"
ben avria quivi conosciuta l'emme.

34 Chi crederebbe che l'odor d'un pomo
sì governasse, generando brama,
e quel d'un'acqua, non sappiendo como?

Dante, Virgilio e Stazio
nel sesto girone.
(Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 104 r)



Dante, Virgilio e Stazio
nel sesto girone.

La Commedia, Purgatorio.
Mia. di scuola probabilmente
fiorentina - metà del
sec. XIV - (Londra,
British Museum - Ms.
Eg. 943 - f. 104 v)

so nelle epigrafi del tempo, nelle due
anse della M.

Il tema del travolgimento delle fattezze
umane è stato variamente affrontato dal
Poeta nell'*Inferno*: ad esempio nei can-
ti dei sodomiti, donde la difficoltà per
Dante di riconoscere - nell'ombra ustio-
nata che la rende visibile palesando-
ne al tempo stesso la pena e il pec-
cato - l'anima di Brunetto Latini; o
in quello degli indovini o ancora in
quello dei seminatori di scismi, don-
de il desiderio di pianto nel prota-
gonista. Qui esso ripropone la con-
versione dell'uomo in oggetto - più
propriamente in oggetto d'uso, in ma-
nufatto - la perdita totale della sua
sacra, perché da Dio sancita, autono-
mia. La spietata oggettivazione dell'u-
mano risalta maggiormente - su uno
sfondo di scherno atroce - per il rife-
rimento alle anella prive del bagliore



delle gemme che solitamente vengono in esse incastonate. La precisione di tale riferimento tuttavia - come pure quella volta a riscontrare nel viso dei golosi soltanto la M della parola OMO (altro indice della loro degradata umanità) - non si inquadra in una cornice angosciata e senza scampo, quale era quella dell'*Inferno*, ma appare come disciolta nell'onda ampia e musicale - in cui speranza e pentimento si fondono - delle terzine in cui è inserita.

34. Chi, ignorando (*non sappiendo*) in che modo ciò avvenga (*come*: dal latino *quomodo*), potrebbe credere che il profumo di un frutto (*pomo*) e quello di un'acqua, generando brama (di man-

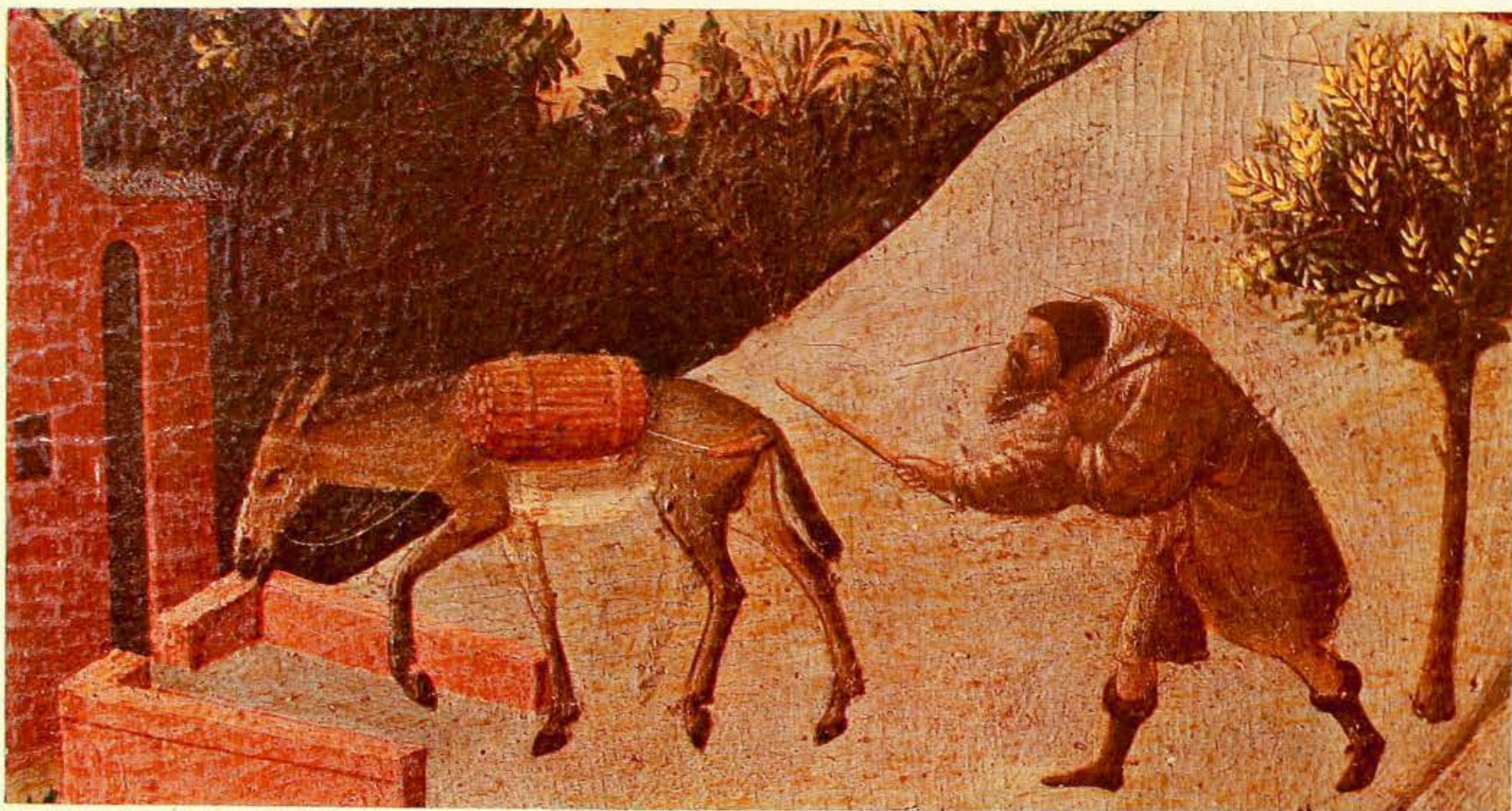
giare e di bere), potessero ridurre in tale stato (*si governasse*) quelle anime?

37. Ero tutto intento a considerare (*era in ammirar*) che cosa le rendesse tanto (*si*) affamate, non essendomi ancora nota la causa della loro consunzione, e della loro pelle disseccata e squamosa (*trista squama*).
40. quand'ecco (*ed ecco*) un'ombra dal fondo delle occhiaie incavate nella testa (*del profondo della testa*) rivolse a me gli occhi e mi guardò fissamente (*fiso*); poi gridò ad alta voce: «Che grazia singolare è mai questa per me?»
43. Io non l'avrei mai riconosciuto solo

guardandolo (*al viso*); ma nella sua voce mi si rivelò (*fu palese*) la persona (*ciò*) che l'aspetto esteriore aveva distrutto (*in sé avea conquiso*).

46. La voce fu la scintilla (*favilla*) che rattivò in me la piena (*tutta*) conoscenza di (*alla*: circa) quella fisionomia mutata (*cangiata labbia*), e così potei riconoscere la faccia di Forese Donati.

Forese di Simone Donati, fratello di Corso (cfr. *Purgatorio* XXIV, 82-90), l'odiato capo di parte nera, e di quella Piccarda che Dante incontrerà nel cielo della Luna (cfr. *Purgatorio* XXIV, 10-15; *Paradiso* III, 34-51), era lontano



37. Già era in ammirar che sì li affama,
per la cagione ancor non manifesta
di lor magrezza e di lor trista squama,

40. ed ecco del profondo della testa
volse a me li occhi un'ombra e guardò fiso;
poi gridò forte: «Qual grazia m'è questa?»

43. Mai non l'avrei riconosciuto al viso;
ma nella voce sua mi fu palese
ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.

46. Questa favilla tutta mi raccese
mia conoscenza alla cangiata labbia,
e ravvisai la faccia di Forese.

49. «Deh, non contendere all'asciutta scabbia
che mi scolora» pregava «la pelle,
né a difetto di carne ch'io abbia;

52. ma dimmi il ver di te, e chi son quelle
due anime che là ti fanno scorta:
non rimaner che tu non mi favesset»

parente di Gemma Donati, moglie di Dante e morì il 28 luglio 1296.

Il presente episodio non solo è documento dell'affettuosa amicizia che legava il Poeta a Forese, ma è conferma anche di quel periodo di dissipazione nella vita giovanile di Dante (versi 115-118), al quale deve assegnarsi una *Tenzzone* di sei sonetti, a botta e risposta, scambiati tra i due amici: non si sa se per scherzo o in un momento di avvelenato malumore, essi si lanciano l'un l'altro, senza risparmiare nemmeno le famiglie, le peggiori insinuazioni, delle quali questo canto vuole essere implicitamente, e in qualche punto, esplicitamente, una riparazione postuma. In quei sonetti Dante allude

ripetutamente al vizio della gola di cui si macchiò Forese (*Rime* LXXV, 1-4; LXXVII, 1-4). Secondo l'Otimo, un antico commentatore, il Poeta assisté Forese morente e lo indusse a confessarsi.

Può riuscire utile, al fine di una più accurata determinazione delle modalità caratterizzanti il poetare dantesco nelle prime due cantiche, istituire un raffronto tra il riconoscimento di Forese Donati e la scarna, essenziale designazione che accompagna il gesto con cui Virgilio (*Inferno* X, verso 33) addita al suo discepolo il tetragono, torreggiante Farinata. Il raffronto può prendere l'avvio da un semplice aggettivo, di accezione generalissima: il *tutto* del

verso 33 del canto di Farinata (*dalla cintola in su tutto 'l vedrai*), il *tutto* dell'espressione con cui il Poeta ci rende conto dell'avvenuto riconoscimento da parte sua di Forese: *questa favilla tutta mi raccese mia conoscenza*... Il verso che ci mette in presenza della statura eccelsa - fisica in primo luogo, ma in cui traspare una eccelsa levatura morale - dell'eretico condottiero ghibellino s'impone a noi, per la sua fermezza, come un blocco statuario: Farinata ci appare immobile e pervicace, nel dolore e nel disperato orgoglio. Qui, invece, nella scena del riconoscimento di Forese, avvertiamo un maggior movimento, un prevalere dell'elemento musicale su quello epigrafico e scultoreo, una più sfumata emozione.

Al netto *vedrai* del verso 33 del X della prima cantica si contrappone qui il più complesso, metaforico e caldo *mi raccese mia conoscenza*, cui fa seguito il trattenuto dolore che definisce la *cangiata labbia* dell'amico, dolore che peraltro appare ampiamente riscattato dall'impeto di gioia che si sprigiona dall'iniziale *favilla*. In questa terzina avvertiamo una dolcezza, un senso dello « sfumato », che risultano totalmente assenti nell'episodio che ha per protagonista il magnanimo ghibellino del settimo cerchio infernale. Qui il riconoscimento non è immediato (laddove nell'episodio del canto X dell'*Inferno* avevamo il reciso, tagliente, irrefutabile *vedi là Farinata che s'è dritto*): richiede tempo ed affanno, un ripiegarsi sui propri ricordi (*ravvoltsai*) più gelosamente custoditi, un momento profondo di meraviglia e dolore.

49. Pregandomi mi diceva: « Deh, non badare (*contendere*) all'arida (*asciutta*) scabbia che mi scolora la pelle, né alla mancanza (*difetto*) di carne che denoto,
52. ma dimmi la verità riguardo a te (che mi sembri ancor vivo), e dimmi chi

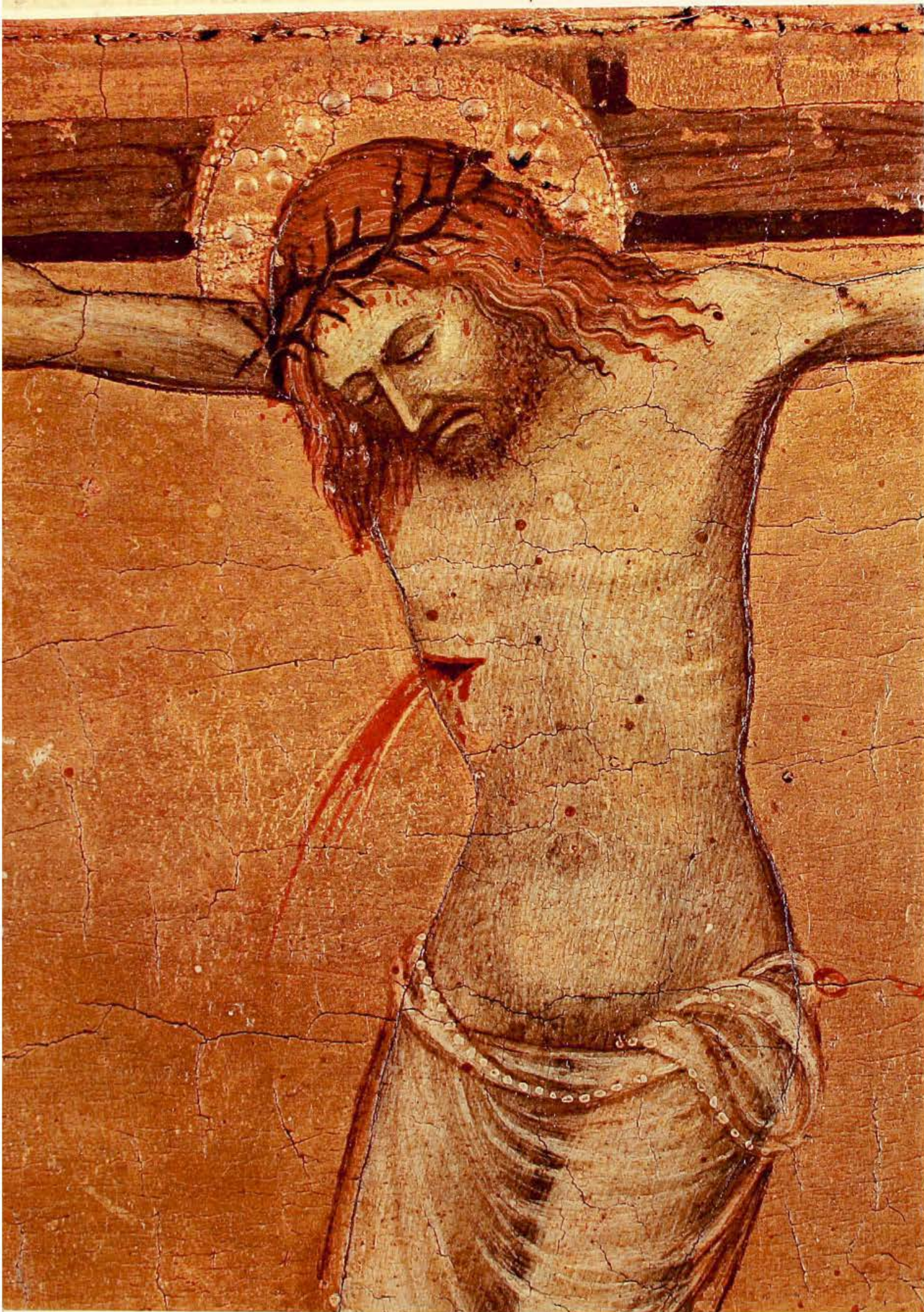


Purgatorio XXIII, 16

Nella sobria espressività di queste due figure di pellegrini, sottolineata dalla profonda, essenziale spiritualità del paesaggio, si rispecchia tutta la tradizione medievale dei pellegrinaggi, con il suo senso di solitudine e di nostalgia della patria, degli affetti, della casa. Questo motivo, così spesso ricorrente nella poesia del tempo, è ripreso da Dante e nelle singole immagini e nel simbolismo di tutta la "Commedia", presentata come il cammino verso la redenzione dell'uomo-pellegrino sulla terra.

"Tebai'de" di Gherardo Starnina (c. 1354 - c. 1413) - (particolari). (Firenze, Galleria degli Uffizi)





Purgatorio XXIII, 74-75
"Crocifissione" di Taddeo
di Bartolo (c. 1363-1422) -
(particolare). (Copenaghen,
Thorvaldsens Museum)

sono quelle due anime là che ti guidano (fanno scorta): non ti astenere (rimaner) dal parlarmi (che tu non mi favelle)!»

55. Gli risposi: «Il tuo viso, che io già piansi quando moristi (morta), mi causa ora (mo) un dolore (doglia) non meno intenso (di quello di allora), tale da farmi piangere (di pianger), vedendolo così deformato (torta).

58. Perciò (però) dimmi, per amore di Dio, che cosa vi consuma (sfoglia) in tal modo (sì): non farmi parlare finché sono in preda allo stupore (mentr'io mi maraviglio), perché chi è dominato (pien) da un altro desiderio (voglia) con difficoltà (mal) può parlare».

La terzina 55 traduce l'eco di un dolore personale - quello che Dante provò alla vista della pena cui era stato destinato, per espiare, il suo amico di gioventù - ma costituisce al tempo stesso l'espressione di un dolore più vasto: quello derivante dalla vista della nobiltà e sacralità delle fattezze umane rese irriconoscibili, caricaturalmente deformate dall'intensità del soffrire (nel caso specifico dalla fame). «Forse lo ha pregato di non badare al suo volto disfatto: ma Dante non ne distoglie lo sguardo, ne ha non ribrezzo, ma pietà; e il volto consunto gli richiama il volto di Forese vivo e glielo accosta con un senso di amicizia che ha un così religioso significato di contro all'ostilità di un tempo. Dante dice: *la faccia tua, ch'io lagrimai già morta*, con un accenno fugace ma profondo: tra l'ostilità d'un tempo e l'affetto di ora c'è stata di mezzo la morte di Forese; e forse è stata proprio la morte a spegnere l'odio di un tempo! Dante è qui un'anima purgante.» (Momigliano)

A questi fini spunti del Momigliano - mantenuti prevalentemente sul piano di un'indagine psicologica - possiamo accostare alcune belle notazioni di un critico la cui analisi precedette di alcuni decenni quella del Momigliano, il Fassò: «Il Poeta che... per solo impulso di umana simpatia ha pianto desolatamente nella bolgia degli indovini per aver visto la nostra immagine sì torta (lo stesso aggettivo usato qui per la faccia di Forese), il Poeta che nella bolgia dei seminatori di discordia ha le luci inebriate e vaghe di stare a piangere davanti allo scempio della figura umana, come potrebbe non piangere davanti al terrificante spettacolo dei golosi che paiono non morti, ma cose rimorte, e hanno non orbite, ma fosse degli occhi? E come potrebbe non piangere davanti a quel-



55 «La faccia tua, ch'io lagrimai già morta,
mi dà di pianger mo non minor doglia»
rispuos' io lui, «veggendola sì torta.

58 Però mi di', per Dio, che sì vi sfoglia:
non mi far dir mentr'io mi maraviglio,
ché mal può dir chi è pien d'altra voglia».

61 Ed essi a me: «Dell'eterno consiglio
cade virtù nell'acqua e nella pianta
rimasa dietro ond'io sì m'assottiglio.

64 Tutta esta gente che piangendo canta
per seguitar la gola oltre misura,
in fame e 'n sete qui si rifà santa.



Purgatorio XXIII, 64-66

Da "Volgarizzamento della Esposizione del Pater Noster" di Zuccherò Bencivenni: l'allegoria dell'intemperanza (a sinistra); l'allegoria della temperanza (a destra). Min. fiorentina - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ma. II. VI. 16 - f. 160 v e f. 150 r)

Io che egli amò teneramente in vita, a cui forse chiuse, con mano fraterna, gli occhi nell'ora della morte?" Nella terzina che segue, con movimento analogo a quello rilevato nella duplice proposizione dei versi 31-33 e 34-36, il fatto singolo (in questo caso il sentimento provato dal protagonista alla vista dell'amico) s'inquadra in una severa cornice concettuale: Dante cerca anche qui, nell'ambito di una sfera di idee general e valide nei confronti di una molteplicità di casi, le ragioni di ciò di cui *la guerra si del cammino e si della pietate* (*Inferno* II, 4-5) lo mette attualmente in presenza, le ragioni quindi del suo medesimo conseguente dolore: *però mi di', per Dio, che si vi sfoglia*.

67 Di bere e di mangiar n'accende cura
l'odor ch'esce del pomo e dello sprazzo
che si distende su per sua verdura.

70 E non pur una volta, questo spazzo
girando, si rinfresca nostra pena:
io dico pena, e dovria dir sollazzo,

73 ché quella voglia alli alberi ci mena
che menò Cristo lieto a dire "Eli",
quando ne liberò con la sua vena».

76 E io a lui: «Forese, da quel dì
nel qual mutasti mondo a miglior vita,
cinqu'anni non son volti infino a qui.

61. Ed egli a me: «Per disposizione divina (*dell'eterno consiglio*) scende nell'acqua e nella pianta *rimasta* (*rimasa*) dietro di noi un potere (*virtù*) per cui (*ond'*) io dimagrisco (*m'assottiglio*) in questo modo.

64. Tutta questa (*esta*) gente che canta e piange per aver assecondato (*per seguitar*) la gola oltre misura, qui soffrendo la fame e la sete ritorna pura (*si rifà santa*).

67. A noi accende il desiderio (*cura*) di bere e di mangiare il profumo che emana dal frutto (*del pomo*) di quell'albero e dallo spruzzo (*sprazzo*) d'acqua che si irradia sopra le sue foglie verdi (*per sua verdura*).

70. E non una sola (*pur*) volta si rinnova (*si rinfresca*) la nostra pena, mentre giriamo il ripiano (*spazzo*) di questa cornice: ho detto pena, e dovrei dire gioia (*sollazzo*).

73. perché ci conduce (*mena*) agli alberi (il primo all'ingresso del girone, canto XXII, 131 sgg., l'altro all'uscita, canto XXIV, 103 sgg.) quella stessa volontà (*voglia*) che condusse Cristo lieto sulla

croce a dire "Dio mio", quando ci rende (ne liberò) col suo sangue (con la sua vena)».

Cristo sulla croce, nell'attimo supremo, preso dall'angoscia giunse ad esclamare: "Eli, Eli, lamma sabachtani?": "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Matteo XXVII, 46; Marco XV, 34).

76. E io gli dissi: «Forese, dal giorno in cui passasti dalla vita terrena (*mondo*) a un'esistenza migliore fino ad oggi (*a qui*) non sono ancora trascorsi (*volti*) cinque anni.
79. Se in te venne meno la possibilità (*la possa*) di peccare ulteriormente (*più*) prima che sopraggiungesse (*sorvenisse*) l'ora del sincero pentimento (*del buon dolor*) che ci riconcilia (*ne rimarita*) con Dio (cioè: se ti pentisti solo nel momento estremo della vita, allorché non è più possibile peccare),

82. come sei di già (ancora) venuto quassù? Io pensavo di trovarti laggiù nell'antipurgatorio (*di sotto*), dove il tempo perduto (senza pentirsi) si compensa (*si ristora*) con altrettanto tempo di attesa (prima dell'espiazione)».

Dante pensava di incontrare l'amico Forese nell'antipurgatorio, tra i negligenti, i quali devono ritardare l'espiazione di tanto quanto hanno ritardato il pentimento (cfr. *Purgatorio* IV, 130-135; XI, 127-132).

85. Perciò mi rispose: «Mi ha condotto così presto (*sì tosto*) quassù a bere il dolce assenzio delle pene (*martiri*) la mia Nella con le sue calde lagrime (*con suo pianger dirotto*)».

Di Nella o Giovanna Donati sappiamo soltanto quello che qui ne dice Forese. Dante, nel primo sonetto della citata *Tenzzone*, la rappresenta crucciata contro il marito, perché da questo trascurata: «qui fa ammenda di quella sua prima malevola presentazione».

88. Con le sue preghiere (*preghie*) devote e con i sospiri mi ha tratto dall'antipurgatorio (*della costa ove s'aspetta*), e mi ha liberato dai gironi precedenti (*delli altri giri*).

In merito alla cadenza dolcissima, nel suo nostalgico proporsi alla memoria, del verso 87, giova ricordare quanto il possessivo (*qui mia*), posposto al sostantivo indicante l'oggetto del possesso, renda tenero, familiare ed intenso al tempo stesso il dire del Poeta. Qui, ad accrescere l'effetto della tenera



- 79 Se prima fu la possa in te finita
di peccar più, che sorvenisse l'ora
del buon dolor ch'a Dio ne rimarita,

- 82 come se' tu qua su venuto ancora?
Io ti credea trovar là giù di sotto
dove tempo per tempo si ristora».

- 85 Ond'elli a me: «Sì tosto m' ha condotto
a ber lo dolce assenzo de' martiri
la Nella mia con suo pianger dirotto.

Purgatorio XXIII, 91-93

Tutta la delicatezza e la spiritualità della creatura ideale - che Dante ha incarnato nella tenera sposa di Forese e che troverà la sua più alta espressione nella donna del dolce *sul novo* - traspare in questi visi femminili dai lineamenti dolcissimi e armoniosi.

Particolari dai "Sposalizio della Vergine" attribuito a scuola giottesca. (Pistoia, Chiesa di San Francesco)



88 Con suoi prieghi devoti e con sospiri
tratto m' ha della costa ove s'aspetta,
e liberato m' ha delli altri giri.

91 Tanto è a Dio più cara e più disetta
la vedovella mia, che molto amai,
quanto in bene operare è più soletta;

94 ch'è la Barbagia di Sardigna assai
nelle femmine sue più è pudica
che la Barbagia dov' io la lasciai.

rievocazione, il sostantivo che precede il possessivo si atteggia nei modi affettuosi ed intimi di un vezzeggiativo (*la Nella*), forma domestica e dimessa - ma perciò appunto più personalizzata ed intensa - del nome proprio. Il ricordare colmo di amore e gratitudine di Forese si concretterà, nel verso 92, in un altro tenerissimo vezzeggiativo, seguito anche questo dal possessivo *mia* (*la vedovella mia*), nel quale si compendia una somma di suggerimenti: la giovane età della sposa lasciata sola ad affrontare le asprezze del vivere, la costanza del suo amore nei riguardi del marito morto, la gentilezza di questo suo sentire. Osserva il Fasso che il Poeta dedica alla moglie di Forese - da lui in termini tanto offensivi trattata nella *Tenzione* giovanile con l'amico - non più di nove versi, nei quali tuttavia vive, e si sublima a creatura imperitura dell'arte, "una soave figura di donna amorosa, di moglie cristiana, castamente fedele oltre la tomba. Fu detta [dal Traballza, in una sua esegesi di questo canto] un'ombra gentile di Beatrice: no, non è un'ombra... È una creatura viva, vera e salda, non velata da simboli, un cuore dolorante, tutto umano. Vano cercarle sorelle fuori e dentro la *Divina Commedia*: che se l'innocente figlia di Nino Visconti e la buona Alagia nipote di Adriano V e la buona Costanza figliola di Manfredi, come lei pregano, anzi *pregheranno* in suffragio dei loro cari, nessuna di esse ha, come Nella, oltre l'innocenza e la bontà largite loro dal Poeta, l'aureola del dolore e del sacrificio che va oltre la morte".

91. La mia vedovella, che io ho intensamente amato, è tanto più cara e diletta a Dio, quanto più è sola (*soletta*) nel fare il bene,

perché la Barbagia di Sardegna nel costume delle sue donne (*nelle femmine sue*) è assai più pudica di Firenze, la Barbagia dove io la lasciai morendo.

La Barbagia era una regione montuosa della Sardegna centrale, vicina al Genargentu, i cui rozzi abitanti, convertiti al cristianesimo solo nel secolo VI, ebbero nel Medioevo fama di barbari, donde il nome della loro terra (in latino: *Barbaria*). Per colpire più duramente le donne fiorentine Dante calca la mano sul malcostume di quelle di Barbagia, le quali "vestite come montanare e contadine... portavano e portano un busto o corpetto basso davanti con sparato larghissimo, ma coprivano e coprono il seno con la camicia chiusa sino alla gola" (Torraca).

97. O dolce fratello (*frate*), che altro vuoi ti dica di peggio? Mi è già davanti agli occhi (*nel cospetto*) un tempo futuro, rispetto al quale quest'ora presente non è molto lontana (*antica*),

100. in cui dal pulpito (*in pergamo*) sarà solennemente proibito (*interdetto*) alle sfacciate donne di Firenze di andare in giro mostrando il petto con le mammelle scoperte.

Dante, in questa predizione che pone sulla bocca di Forese, deve riferirsi non tanto alla predicazione contro la moda sfacciata, quanto a una sperata ordinanza vescovile o ad una legge suntuaria del comune che comminasse pene ben determinate. Ma per Firenze, negli anni immediatamente posteriori al 1300, non sono documentate ordinanze o leggi in questo senso.

Con movimento in parte analogo a quello che bipartisce il discorso di Ugo Capeto nel canto XX, Forese Donati passa dalla rievocazione del passato (per lui fonte di dolcezza e di indugi malinconici) alla visione profetica del futuro. Dopo un'interrogazione smarrita (verso 97), nella quale vibra ancora un'umanità dimessa e calda di affetti (o *dolce frate*...), Forese rivela in sé le qualità sovranaturali che definiscono il veggente. L'oggetto della sua visione è infatti la più concreta, ma altresì la più impalpabile delle realtà, quella che determina il nostro essere stesso: il tempo (l'espressione che oggettiva il tempo davanti all'eletto da Dio - *tempo futuro m'è già nel cospetto* - rimanda ad un analogo proporsi del medesimo motivo nel vedere profetico di Ugo Capeto; *tempo vegg'io* - canto XX, verso 70).

103. Quali donne barbare ci furono (*fuor*) mai, quali donne saracene, cui fossero necessarie sanzioni (*discipline*) religiose (*spiritali*) o civili (*altre*) per farle andare (*ir*) coperte?

106. Ma se quelle svergognate venissero a sapere (*fosser certe*) quello che il cielo a breve scadenza (*veloce*) prepara (*ammanna*) per loro, avrebbero (*aurien*) già la bocca aperta per urlare di spavento,

109. perché, se qui non m'inganna la mia preveggenza (*l'antiveder*), esse saranno (*fien*) dolenti (*triste*) prima che il bambino (*colui*) il quale ora (*mo*) si acquieta (*si consola*) col canto della nanna (*con nanna*), diventi adulto (*le guance impeli*).

Forese fa una predizione oscura, e quindi più efficace, d'un fatto terribile e doloroso, specialmente per le donne. Tra il 1300 e il 1315 non mancarono

97 O dolce frate, che vuo' tu ch' io dica?
Tempo futuro m'è già nel cospetto,
cui non sarà quest'ora molto antica,

100 nel qual sarà in pergamo interdetto
alle sfacciate donne fiorentine
l'andar mostrando con le poppe il petto.

103 Quai barbare fuor mai, quai saracine,
cui bisognasse, per farle ir coperte,
o spiritali o altre discipline?

106 Ma se le svergognate fosser certe
di quel che l'ciel veloce loro ammannà,
già per urlare aurien le bocche aperte;

109 ch'è se l'antiveder qui non m'inganna,
prima fien triste che le guance impeli
colui che mo si consola con nanna.

112 Deh, frate, or fa che più non mi ti celi!
vedi che non pur io, ma questa gente
tutta rimira là dove 'l sol vesi.

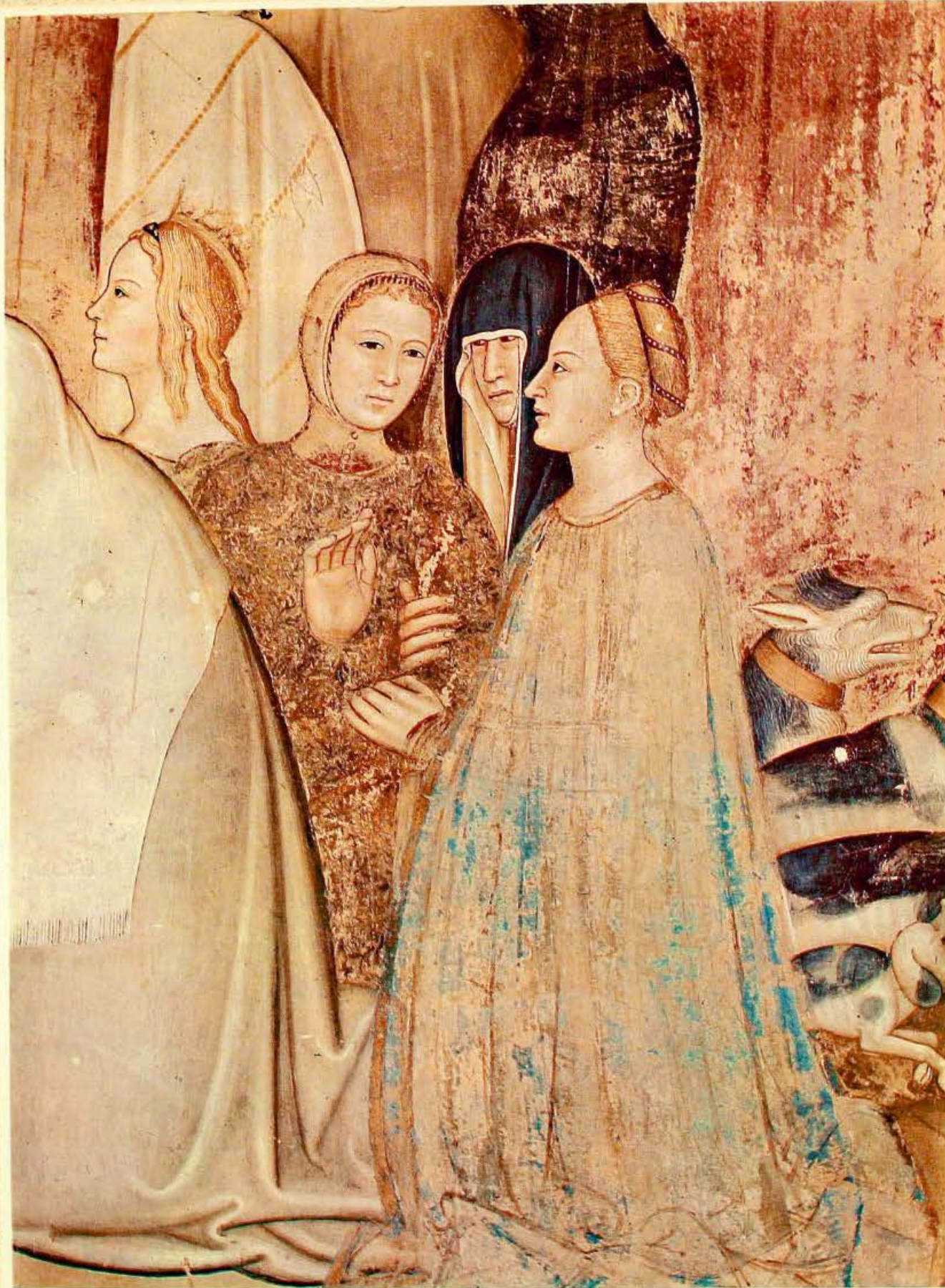
115 Per ch' io a lui: «Se tu riduci a mente
qual fosti meco, e qual io teco fui,
ancor fia grave il memorar presente.

118 Di quella vita mi volse costui
che mi va innanzi, l'altr' ier, quando tonda
vi si mostrò la suora di colui»:

per Firenze eventi luttuosi, da sembrare castighi del cielo. Ignoriamo però se Dante volesse annunciare con una profezia generica un castigo inevitabile, senza aver in mente alcun fatto preciso, oppure se volesse alludere agli orrori delle lotte civili, alle stragi di Fulcieri

da Calboli (cfr. *Purgatorio* XIV, 58-66), alla rotta di Montecatini (1312) o, più probabilmente, alla venuta di Arrigo VII (1312).

Dopo una interrogazione di sapore e struttura retorici (ma, come ha avvertito il Fubini, il colore retorico defini-



Purgatorio
XXIII, 91-93

Queste quattro figure femminili che - nell'immagine della regina, della sposa, della nubile e della vedova - simboleggiano la condizione ideale della donna nel Medioevo, bene riassumono la concezione dantesca dell'amore come centro di perfezione estetica e morale.

"Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV) - (particolare).
(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

sce sempre in Dante una recisa presa di posizione etica) nei versi 103-105, l'*antiveder* trasforma il mite, penitente Forese in un profeta di sciagure. Come giustamente mette in luce lo Spierri, si manifesta nei versi a questi successivi (106-108; 109-111) una

sorta di apocalittica "gioia per la distruzione" in rapporto alla punizione divina, la quale non mancherà di colpire i corrotti costumi della città al tempo stesso fatta dal Poeta oggetto del suo amore più geloso e del suo odio meno disposto a compromessi.

Le fiorentine ignorano, nella loro sfacciatata leggerezza, che l'atteggiamento il quale risulterebbe loro più consono, già nel tempo presente, prima ancora che la punizione di Dio si abbatta su loro, è quello del grido d'orrore. Il Poeta riesce a fermare tale atteggiamento.



Purgatorio XXIII, 124-126

Da "Le livre du pèlerinage de la vie humaine"
di Guillaume de Digulleville:
fine sec. XV - (Ginevra, Biblioteca Publica
e Universitaria - Ms. Fr. 162 - f. 30 v)

- 121 e 'l sol mostrai. «Costui per la profonda
notte menato m' ha di veri morti
con questa vera carne che 'l seconda.
- 124 Indi m' han tratto su li suoi conforti,
salendo e rigirando la montagna
che drizza voi che 'l mondo fece torti.
- 127 Tanto dice di farmi sua compagna,
che io sarò là dove fia Beatrice:
quivi convien che senza lui rimagna.
- 130 Virgilio è questi che così mi dice»
e addita' lo; «e quest'altro è quell'ombra
per cu' iscosse dianzi ogni pendice
- 133 lo vostro regno, che da sé lo sgombra».

mento come in una spaventosa istantanea, convertendo questi esseri, nei quali un sangue troppo impetuoso e ribelle pulsa ancora inconsapevole, in statue immobili per l'eternità nel gesto di deprecazione e spavento di fronte all'irrimediabile.

112. Deh, fratello (*frate*), cerca ora di non celarmi oltre ciò che ti ho chiesto! vedi come non solo (*pur*) io, ma tutta questa gente guarda con stupore (*rimira*) il luogo (*là*) dove con la tua ombra veli il sole ».
115. Perciò io mi rivolsi a lui dicendo: «Se richiami alla memoria (*riduci a mente*) la vita che conducesti con me (*qual fosti meco*), ed io con te, il ricordarla ora (*il memorar presente*) sarà (*fia*) ancora spiacevole (*grave*).
118. Mi distolse (*mi volse*) da quella vita viziosa solo pochi giorni fa (*l'altrier*) costui che mi guida (*va innanzi*), quando si mostrava a voi piena (*tonda*) la luna, la sorella (*la suora*) di quello »:
121. e gl'indicai il sole. «Costui m'ha condotto attraverso la notte profonda dei veri morti (perché dannati) dell'inferno, mentre io portavo con me questo mio corpo reale (*vera carne*) che lo segue (*'l seconda*).
124. Di lì (*indi*) i suoi incoraggiamenti (*conforti*) mi hanno aiutato a salire e a girare ripetutamente i balzi di questo monte, il quale raddrizza voi che il mondo aveva storpiato (*fece torti*).
127. Ed egli promette che mi accompagnerà (*farmi sua compagna*), finché (*tanto... che*) non sarò giunto là dove sarà (*fia*) Beatrice: colà (*quivi*) è necessario (*convien*) che io resti (*rimagna*) privo di lui.
130. Questi, che mi fa tali promesse, è Virgilio » e glielo additai; «e quest'altro è Stazio, quell'anima per la quale poco fa (*dianzi*) scosse tutte le sue pendici
133. il monte del purgatorio, che lo allontana (*sgombra*) da sé ».



urgatorio, Canto XXIV

I tre poeti percorrono il sesto girone in compagnia di Forese Donati, il quale, rispondendo a Dante, rivela che la sorella Piccarda è già tra le anime beate del paradiso, e che tra i suoi compagni di pena nella cornice dei golosi ci sono alcuni nobili, alcuni ecclesiastici e un poeta lucchese, Bonaggiunta Orbicciani. Quest'ultimo profetizza a Dante che a Lucca, durante il periodo del suo esilio, una donna di nome Gentucca gli dimostrerà una profonda gentilezza e una delicata amicizia. In un secondo tempo Bonaggiunta affronta con Dante il problema della nuova poesia - quella del dolce stil novo - che si sta diffondendo, la quale ha una sola guida, il sentimento d'amore che fornisce l'ispirazione.

Continuando nel cammino, poiché il Poeta ha ricordato la triste situazione in cui si trova la città di Firenze a causa delle lotte interne, Forese preannuncia l'imminente morte violenta del fratello Corso, capo del partito dei Neri e uno dei principali responsabili delle discordie civili.

Subito dopo l'ombra del goloso fiorentino si allontana dai tre poeti per rientrare nella sua schiera, mentre appare un albero carico di frutti verso i quali gruppi di anime tendono con impaziente avidità le mani: allorché Dante si avvicina, una voce misteriosa grida dalle fronde alcuni esempi di golosità punita.

I due pellegrini e Stazio, tutti assorti nella meditazione di quanto hanno appena udito, giungono alla fine del sesto girone, dove l'angelo della temperanza assolve Dante dal peccato di gola.

INTRODUZIONE CRITICA

Quel nodo inestricabile di memorie dolci e di spietato *antiveder*, il quale caratterizza in maniera inconfondibile la poesia dell'incontro di Dante con Forese Donati, trova nel canto XXIV la sua ferma conclusione, in toni non dissimili da quelli che ne avevano definito il dispiegarsi nella cornice del canto precedente, e quasi un'esplicita consacrazione. Quest'ultima risalta in modo particolare nel rapporto istituito fra l'incontro di pochi attimi con l'amico e la necessità, per il Poeta, di dover tornare ad affrontare gli affanni di un vivere sempre più duro e spicca soprattutto nella confessione, ad opera del protagonista, della sua sazietà di vivere non meno che del suo indefettibile attaccamento a Firenze, il loco ove egli fu *a viver posto*, loco che *di giorno in giorno più di ben si spolpa*. È una confessione in risposta ad una domanda postagli da Forese Donati (*quando fia ch'io ti riveggia?*), che introduce di colpo la familiarità di un discorrere quotidiano nelle dimensioni atemporali di un universo dal quale ogni forma di sorpresa, di imprevisto, di rinnovantesi quotidianità è esclusa, e che riassume in sé il significato dell'intero episodio, la religione delle memorie patrie e domestiche santificate nella religione di un volontario, cosciente espiare.

Qui la manifestazione di un soggettivo, stanco desiderio di approdare quanto prima alla *riva* promessa alle tempeste del vivere fa tutt'uno con la constatazione di un dato di fatto che amaramente si ripercuote nell'animo dell'esule: il progressivo tralignare della città che a lui e a Forese fu madre premurosa e calda d'affetti e ne vide le giovanili inesperienza, gli impeti, gli errori, perdonabili perché dovuti ad un sovrabbondare di inesperto vigore, ad una volontà ancora alla ricerca dei fini alti che ad essa sarebbero stati proposti.

Giova a questo proposito osservare come il desiderio di morire non si configuri mai in Dante nei termini dell'assolutezza tenebrosa e disperata di un romantico *cupio dissolvi*. Esso è sempre motivato sia dall'attesa del vivere vero, quello dell'anima ormai insediata in una certezza raggiunta, che nessun moto del mondo potrà più alterare, sia, sul terreno di una concreta esperienza etica, dal trionfo - che appare ai suoi occhi ormai inarrestabile sul piano dei soli mezzi ed interventi umani - del male nel mondo o in quel cuore del mondo e dei suoi affetti che è costituito per lui dalla città fatta oggetto di amore disperato pur nell'odio: quella città che ha sostituito, lui vivente, agli esempi di un agire moderato e semplice, l'esibizione sfrontata delle ricchezze, il prepotere e l'arbitrio resi norma dell'operare di ogni giorno. Inquadrano, rilevandone gli aspetti più salienti, questa seconda parte dell'episodio, l'accento fatto da Forese alla sorella Piccarda, vista - quasi in tonale contrapposizione al quadro denso di soli affetti terrestri che aveva avuto, nel canto

precedente, il suo punto focale nel *pianger dirotto* della giovane moglie - cinta della *corona* che premia le virtù nella luminosa pace dell'*alto Olimpo*, e l'immagine, squillante di giovanile ardore, nella quale risuonano la fedeltà ed il senso dell'onore che furono propri della Cavalleria, e delineante per un'ultima volta, sullo stondo anonimo e mite della folla dei golosi, la figura alta dell'amico, nobilitata nei modi di una similitudine (*qual esce alcuna volta di gualoppo...*).

In particolare notiamo come nella similitudine che ne accompagna il perdersi nella folla delle anime, Forese grandeggia per il generoso traboccare in lui di un sentimento di incondizionata dedizione ai valori proposti dall'amicizia e dall'amor patrio, smentendo così la dolorosa impressione iniziale che di lui avevamo avuto nel canto precedente (*ed ecco del profondo della testa...*).

Come ha finemente notato il Sapegno, entro la cornice dell'episodio maggiore "si inserisce, secondo un modo consueto della tecnica dantesca", quello minore che vede quali suoi personaggi da un lato Bonaggiunta Orbiccianni, il rimatore lucchese rimasto nella sua produzione letteraria *di qua dal dolce stil novo* che ebbe in Dante la sua più autorevole espressione, dall'altro lo stesso Poeta, registratore fedele dei moti del suo animo, resi persona autonoma, oltrepassante i dati di ogni individuale in endere o volere, nella figura di *Amore*. Tralasciando ogni più o meno autorizzata inferenza che, in sede di storiografia letteraria, alcuni critici hanno voluto trarre dalla famosa terzina 52, proverbiale ormai per densità di implicazioni - suscettibile ognuna di un divergente svolgimento interpretativo - occorre ricordare che anche in questo caso, non meno che in riferimento all'episodio principale di Forese, l'interpretazione del Sapegno risulta tra le più persuasive. Il critico considera la professione di fede del Poeta nelle qualità sovranaturali di *Amore* come "intonata ad umiltà", e la pone in relazione con altri momenti del dispiegarsi della poesia della seconda cantica, tutti incentrati sul problema del valore dell'esperienza artistica. Qui *Amore* "è certamente inteso in un senso che trascende la comune materia erotica della lirica tradizionale e acquista il valore di un'esperienza intima e quasi religiosa".

In riferimento a quello poi che il Sapegno, con terminologia di derivazione esplicitamente crociana, definisce un "punto di vista strutturale", lo scambio di parole tra il protagonista e Bonaggiunta Orbiccianni "avvicina e contrappone due momenti distinti della biografia spirituale del Poeta; dopo l'amareggiata e compunta commemorazione di un periodo di dissipazione e di traviamiento, è come se Dante ritrovasse in sé la memoria di una fase più remota di docile abbandono al richiamo di un'ispirazione celeste, quasi preannunzio e presentimento, troppo a lungo trascurato, della sua condizione presente di ripiegamento interiore e di ascesi".

Canto XXIV



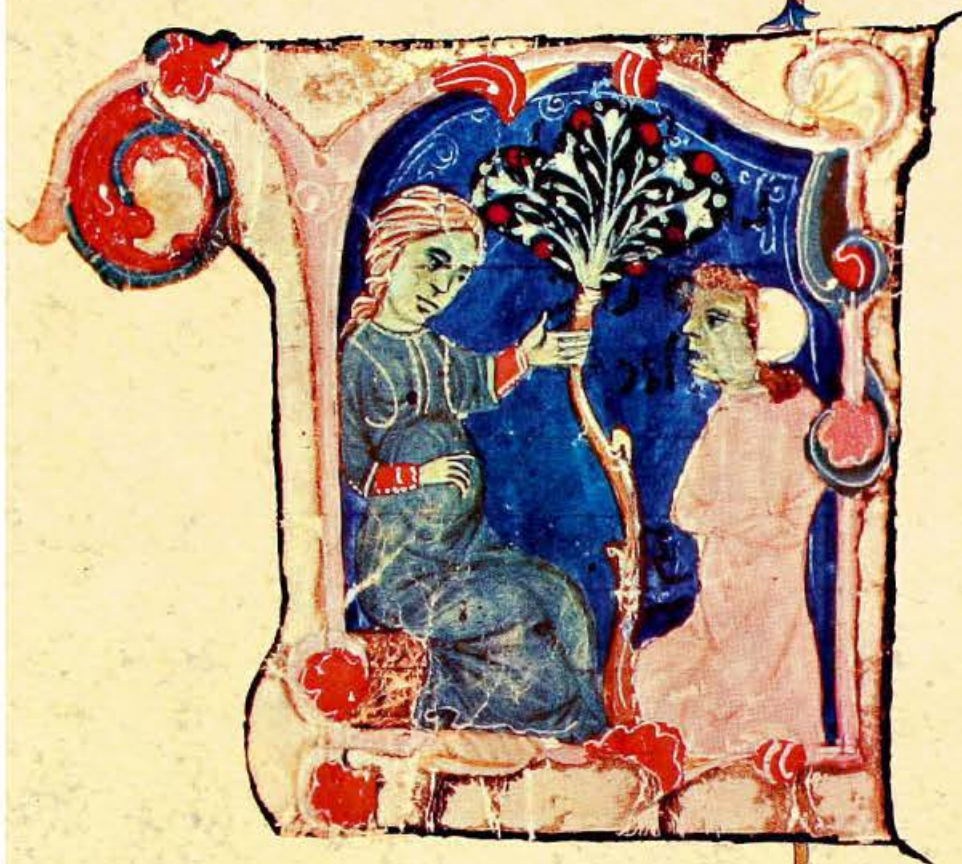
Purgatorio XXIV, 22-24

Da "Vaticinia de Pontificibus Romanis" di
Giacchino da Fiore: la figura di Martino IV.
Min. dell'Italia settentrionale - inizio del
sec. XVI - (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Ross. 374 - f. 2 v)

- 1 Nè 'l dir l'andar, nè l'andar lui più lento
facea; ma, ragionando, andavam forte,
sì come nave pinta da buon vento.
- 4 E l'ombre, che parean cose rimorte,
per le fosse delli occhi ammirazione
traean di me, di mio vivere accorte.
- 7 E io, continuando al mio sermone,
dissi: «Ella sen va su forse più tarda
che non farebbe, per altrui cagione.
- 10 Ma dimmi, se tu sai, dov' è Piccarda;
dimmi s' io veggio da nolar persona
tra questa gente che sì mi riguarda».

1. Il parlare non rallentava il cammino, né il camminare rendeva più lento il discorso (lui: riferito a *dir*); ma, pur conversando, andavamo speditamente, come una nave spinta (*pinta*) da vento favorevole.
4. E le ombre, che sembravano cose più che morte (*rimorte*), (guardandomi) attraverso gli occhi infossati (*per le fosse delli occhi*) si meravigliavano (*ammirazione traean*) di me, essendosi accorte che io ero ancora vivo.
7. E io, continuando il mio discorso (interrotto alla fine del canto precedente), dissi: «Quell'anima (Stazio) sale al paradiso forse più lentamente (*più tarda*) di quanto non farebbe (se fosse sola), per amore di Virgilio (*per altrui cagione*).
10. Ma se lo sai, dimmi dov'è tua sorella Piccarda (di lei Dante parlerà nel canto III del Paradiso, versi 34 sgg.); e dimmi se, tra questa gente che mi osserva (*riguarda*) in questo modo (*sì*), posso vedere qualche persona degna di nota (*da notar*)».
13. «Mia sorella, che non so se fosse più bella o più buona, è già trionfante in paradiso (*nell'alto Olimpo*), lieta della sua corona di gloria.»

Domina, nell'esordio del canto, il senso di pietà, non di crudele indagine, che scaturisce dall'accostamento lievissimo, appena sfiorato nel discreto *parean*, del termine *ombre* a quello, trascurato e non ulteriormente definito, di cose, cui l'attributo *rimorte*, denso di riferimenti alla sorte delle anime dopo la cessazione della vita in terra conferisce una cadenza di stanca, rassegnata abdicazione del volere individuale a quello della giustizia divina che impone di espiare. I versi 5-6 acquistano un ulteriore rilievo per la contrapposizione della vita destinata a manifestarsi nei penitenti di questa cornice in una condizione dura ed ingrata (*per le fosse delli occhi*) riprende il motivo delle *anella senza gemme*, ribadito poi nell'apertura del-



l'episodio di Forese - ed ecco del pro-
 fondo della festa -) alla vita piena, non
 ancora votata al macerarsi nell'espia-
 zione, al dissolversi quasi caricaturale
 del rivestimento corporeo.

Altri temi ancora del canto precedente
 riaffiorano musicalmente in questo: la
 evocazione di una figura femminile
 santificata nella preghiera e nella pri-
 vazione (per cui all'immagine di Nella
 fa qui riscontro quella di Piccarda, ve-
 duta tuttavia quest'ultima non sullo
 sfondo di angosce costituito per le ani-
 me buone dal vivere in terra, ma nella
 gloria del suo trionfo paradisiaco), la
 recisa condanna di un costume e di
 una prassi che hanno trasformato l'or-
 dinato agire dei cittadini di Firen-
 ze nel disordine assurdo ove l'arbitrio
 e la sete di primeggiare di ogni singolo
 non trovano più un freno che li im-
 brigli e li regoli volgendoli a buon fine,
 per cui la condanna degli usi delle *sfac-
 ciate donne fiorentine* troverà in questo
 canto (versi 82-87) la propria natu-
 rale continuazione e conclusione nella
 profezia del destino che attende il su-
 perbo Corso Donati. Verrà ripreso an-
 che il tema dell'amicizia fedele e ormai
 purificata da ogni scoria terrena, che
 detterà a Forese l'ansiosa, addolorata
 domanda del verso 75 (*quando fia ch'io
 ti riveggia?*) e determinerà, nella rispo-

- 13 «La mia sorella, che tra bella e bona
 non so qual fosse più, triunfa lieta
 nell'alto Olimpo già di sua corona».
- 16 Sì disse prima; e poi: «Qui non si vieta
 di nominar ciascun, da ch'è sì munta
 nostra sembianza via per la dieta».
- 19 Questi e mostrò col dito «è Bonaggiunta,
 Bonaggiunta da Lucca; e quella faccia
 di là da lui più che l'altre trapunta
- 22 ebbe la Santa Chiesa in le sue braccia:
 dal Torso fu, e purga per digiuno
 l'anguille di Bolsena e la vernaccia».
- 25 Molti altri mi nomò ad uno ad uno;
 e del uomar parean tutti contenti,
 sì ch'io però non vidi un atto bruno.
- 28 Vidi per fame a voto usar li denti
 Ubaldin dalla Pisa e Bonifazio
 che pasturò col rocco molte genti.
- 31 Vidi messer Marchese, ch'ebbe spazio
 già di bere a Forlì con men secchezza,
 e sì fu tal che non si sentì sazio.
- 34 Ma come fa chi guarda e poi si prezza
 più d'un che d'altro, fei a quel da Lucca,
 che più pareva di me voler contezza.

sta di Dante, gli accenti accorati della
 sua sazietà di vivere.

16. Così disse prima Forese; poi soggiun-
 se: «In questo girone non è proibito
 (anzi è necessario) indicare ciascuno per
 nome, dal momento che, per il digiuno
 (*dieta*), la nostra fisionomia (*sembian-
 za*) è così consunta (*munta... via*).

19. Costui » e lo mostrò col dito «è Bo-
 naggiunta, voglio dire Bonaggiunta da
 Lucca; e quello dietro a lui, con la fac-
 cia cosparsa di serepolature (*trapunta*)
 più di tutti gli altri,

22. fu sposo della Santa Chiesa (*ebbe la
 Santa Chiesa in le sue braccia*): fu di
 Tours (Torso), e col digiuno sconta

Purgatorio XXIV, 56

Da "Rime di poeti antichi": due immagini di Guittonc d'Arezzo. (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. B. R. 217 [Palat. 418] - f. 50 r; f. 58 r)



Rari sono i codici miniat, contenenti raccolte poetiche della scuola siciliana e di quella di transizione. Il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze, decorato all'inizio del '300 da una mano di scuola fiorentina con influssi francesi, è ricco di iniziali figurate, ciascuna delle quali presenta il ritratto dei singoli poeti oppure scene allusive al testo.



le anguille del lago di Bolsena e la vernaccia ».

Bonaggiunta Orbicciani degli Overardi fu un rimatore lucchese, vissuto nella seconda metà del secolo XIII. Le sue creazioni, raffinate ma fredde, sono di carattere provenzaleggiante e forse per tale motivo Dante lo ha scelto per mettere in rilievo la positività della nuova poesia, quella che chiamiamo dolce stil novo (versi 55 sgg.), rispetto alla precedente scuola poetica.

C lui che ebbe la Santa Chiesa in le sue braccia è Martino IV, pontefice dal 1281 al 1285. Nacque a Montpincé nella Brie, e fu tesoriere della cattedrale di Tours. Il Villani (*Cronaca* VII, 58) lo giudica come papa "magnanimo e di gran cuore ne' fatti della Chiesa", mentre i cronisti del tempo (fra cui in particolare F. Pipino nel suo *Chronicon*) riportano numerosi e divertenti aneddoti sulla golosità di questo pontefice, particolarmente ghiotto delle anguille del lago di Bolsena, "le quali sono le milliori anguille che si mangino... e faceale mettere e morire nella vernaccia e poi battere e meschiare con cacio e uova e certe altre cose".

25. Forese poi mi nominò a uno a uno molti altri; e tutti apparivano lieti di esser indicati col loro nome (*del nome*), tanto che per questo (*però*) non vidi nessuno per disappunto rabbiarsi in volto (*un atto bruno*).

28. Vidi Ubaldino della Pila muovere invano (*a voto*) i denti per la fame e Bonifacio che, insignito del bastone pastorale (*rocco*), fu pastore (*pasturò*) di molte popolazioni.

Ubaldino degli Ubaldini, appartenente alla potente famiglia toscana dei conti della Pila (nel Mugello), fu padre dell'arcivescovo Ruggieri (*Inferno* XXXIII, 14). Morì intorno al 1291.

Bonifacio dei Fieschi, un ligure che fu arcivescovo di Ravenna dal 1274 al 1295, godette fama di ecclesiastico gaudente.

31. Vidi messer Marchese degli Argoglosi, che già ebbe agio (*spazio*) di bere a Forlì con minor sete (*secchezza*) di qui, sebbene sia stato così grande (*tal*) bevitore da non sentirsi mai sazio.

Marchese degli Argoglosi, nato a Forlì, fu eletto podestà di Faenza nel 1296. Molti furono gli aneddoti fioriti intorno alle sue notevoli capacità di bevitore.

34. Ma come fa chi guarda più persone e poi mostra di stimare (*si prezza*) più l'una che l'altra, così feci io verso Bonaggiunta (*a quel da Lucca*), che sembrava più degli altri desideroso di conoscermi (*di me voler contezza*).

37. Egli parlava sottovoce; e io potevo percepire qualcosa come "Gentucca" dalla sua bocca (*l'â*) dove egli sentiva più viva la tortura della fame e della sete (*la piaga della giustizia*) che in tal modo li consuma (*pilucca*).

40. Io dissi: «O anima che sembri così desiderosa (*vaga*) di parlare con me, parla in modo che io ti capisca, e parlandomi appaga il tuo e il mio desiderio».

43. Egli cominciò a dire: «È già nata una donna, che non porta ancora il velo maritale (*benda*), la quale ti farà piacere la mia città, nonostante di essa si dica tanto male (*come ch' uom la riprenda*).

I commentatori più antichi, fra cui il Boccaccio, consideravano *Gentucca* non un nome proprio, ma un termine significante all'incirca "gente biasimevole", "da poco", basandosi sul giudizio negativo da Dante sempre espresso nei confronti dei Lucchesi (cfr. *Inferno* XXI, 41-42). Solo in un secondo tempo, sulla base di un suggerimento del Buti, si pensò ad un nome di donna e si affermò che Dante si sarebbe innamorato di *Gentucca* durante un soggiorno a Lucca. Esiste infatti un documento lucchese del 1317 che parla di *Gentucca Morla*, la quale sposò un certo Bonaccorso Fondora. Tuttavia i versi 43-45 non permettono in alcun modo di pensare ad un vero e proprio amore, bensì ad un sentimento di gratitudine che in questo momento il Poeta esprime per la cortesia e l'amicizia con cui questa donna lo avrebbe accolto durante il suo soggiorno a Lucca, avvenuto probabilmente intorno al 1306 mentre il Poeta era ospite di Moroello Malaspina, o alcuni anni più tardi.

46. Tu te ne andrai di qui con questa profezia (*antivedere*): se per le parole che lo mormoro è sorto in te qualche dubbio (*errore*), i fatti (*le cose vere*) ti illumineranno (*dichiareranti*) più delle mie parole (*ancor*).

49. Ma dimmi se qui vedo in te colui che diede l'avvio (*fore trasse*) ad una nuova maniera di poetare (*le nove rime*), offrendone il primo esempio con (la canzone) "Donne ch'avete intelletto d'amore"».

Ad un poeta come Bonaggiunta, ancora legato ai modi della lirica provenzale (nata spesso priva d'ispirazione e costruita su modelli ormai diventati canonici secondo uno stile oscuro e complesso, anche se elegante), non poteva non interessare l'incontro con chi invece da quei moduli si era staccato per

creare un nuovo mondo poetico e un nuovo stile: ciò avveniva attraverso la composizione della *Vita Nova* e in modo particolare con la creazione di quel gruppo di rime amorose in lode di Beatrice, delle quali la prima è appunto "Donne ch'avete intelletto d'amore". Il Poeta così afferma a proposito di questa canzone: "la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: "Donne ch'avete intelletto d'amore" (*Vita Nova* XIX, 2).

52. E io gli risposi: «Io sono semplicemente uno (fra gli altri) che, quando avverto che l'amore mi parla (*mi spira*), attentamente prendo nota (*noto*), e cerco di esprimere fedelmente con le parole (*vo significando*) quello che esso detta dentro di me».

Dopo che il primo verso della canzone "Donne ch'avete intelletto d'amore" ha precisato l'argomento della nuova poesia - quello dell'amore (in un significato che trascende quello solamente erotico della poesia passata, per svolgersi su un piano morale-religioso) - Dante vuole sottolineare il carattere dell'ispirazione, che deve nascere solo dall'anima (e non dalle regole accettate da una scuola poetica, come spesso avveniva nella lirica provenzale), avendo come unica guida, anzi *dittator* (verso 59), l'amore: in tal modo viene impegnata tutta l'esperienza intima di un poeta, nonché la sua capacità di ricercare una forma espressiva adeguata alla profondità della materia.

55. Egli disse: «O fratello, ora (*issa*) finalmente conosco l'impedimento (*il nodo*) che tenne il notaio Giacomo da Lentini e Guittone d'Arezzo e me al di fuori (*di qua*) del dolce stil novo, che ora mi spiego (*odo*).

Giacomo da Lentini lavorò nella curia di Federico II, morendo intorno al 1250. Il suo nome viene ricordato in questo momento per indicare i rimatori della scuola siciliana, che si formò intorno alla metà del '200 alla corte di Federico II, prendendo a modello la lirica provenzale.

Guittone d'Arezzo, morto a Firenze nel 1294, viene considerato, nella storiografia letteraria, come poeta di transizione (di animo vigoroso, ma di stile elaborato) fra la scuola siciliana e quella del dolce stil novo, sviluppatasi in Toscana. Benché Dante ne sia stato influenzato nella sua giovinezza, lo giudica severamente, insieme con Bonaggiunta e altri rimatori toscani, in un passo del *De Vulgari Eloquentia* (I, 131 sgg.) e del *Purgatorio* (XXVI, 124-126). È chiaro che Dante vuole mettere in rilievo la differenza fra la vecchia poesia

(quella provenzale, siciliana, di transizione) e la nuova (che ha tra i suoi esponenti, oltre all'Alighieri, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni), differenza di contenuto (*quando Amor mi spira, noto*) e di ispirazione (*a quel modo ch'è ditta dentro vo significando*). Il verso su cui la critica, soprattutto in sede storiografica, si è soffermata, è il 57, nel quale la espressione *dolce stil novo* è stata poi scelta come nome indicativo di tutta la nuova corrente poetica (dopo che alcuni critici avevano avanzato l'ipotesi che *stil novo* fosse proprio di Dante e degli altri poeti e *dolce stil novo* fosse da riferirsi solo a Dante). *Stil* indica la poesia, *novo* la caratteristica della materia, dove l'amore diventa una forza di raffinamento e di ascesi spirituale verso Dio, *dolce* la musicalità dell'espressione, oltre che la delicatezza del contenuto che tratta d'amore.

58. Ora vedo bene come le vostre penne seguono con stretta fedeltà (*di retro... sen varno strette*) l'amore che detta (*dittator*), il che non accadde certamente alle nostre;

61. e chiunque si metta a considerare ancor più attentamente (*riguardare oltre*), tra l'uno e l'altro stile (il nostro e il vostro) non vede altra differenza (*più*) oltre quella che abbiamo detto (quella cioè relativa all'argomento d'amore e alla sincerità dell'ispirazione); e tacque, come appagato.

L'episodio di Bonaggiunta Orbiccianni da Lucca è stato fatto oggetto di esegesi accurata e ricca di svolgimenti da parte dei critici. Occorre tuttavia premettere che esso - ed in particolare la terzina 52 - è mantenuto in un clima di voluta imprecisione, in un'atmosfera la quale, mentre da un lato ne sfuma i contorni nell'indeterminato della profezia, insiste dall'altro nel sottolineare unicamente la qualità interiore del componimento poetico, lo spirito religioso di cui l'atto creativo deve informarsi. Osserva in proposito il Pellegrini che ognuno dei termini della terzina in esame presenta una notevole indeterminazione lessicale. Nell'ambito di quest'ultima il "dittare" di *Amore* può essere con pari diritto inteso nel suo senso più comune ed immediato - al quale farebbe riscontro, da parte dello scrittore inteso come semplice scrivano, un mero registrare - quanto in un senso che fu proprio del Medioevo e che poi si è perduto (quello di un'attività più specificamente ristretta all'ambito della letteratura, per cui il "dittare", in questa accezione limitata, sarebbe proprio soltanto di coloro che sanno servirsi degli strumenti

- 37 El mormorava; e non so che "Gentucca"
sentiv' io là ov'el sentia la piaga
della giustizia che sì li pilucca.
- 40 «O anima» diss' io «che par sì vaga
di parlar meco, fa sì ch' io t' intend'a,
e le e me col tuo parlare appaga».
- 43 «Femmina è nata, e non porta ancor benda»
cominciò el, «che ti farà piacere
la mia città, come ch' uom la riprenda.
- 46 Tu te n' andrai con questo antivedere:
se nel mio mormorar prendesti errore,
dichiareranti ancor le cose vere.
- 49 Ma di' s' i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
"Donne ch' avete intelletto d'amore."
- 52 E io a lui: «I' mi son un, che quando
Amor mi spira, nolo, e a quel modo
ch' e' ditta dentro vo significando».
- 55 «O frate, issa vegg' io» diss' essi «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch' i' odo.
- 58 Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che delle nostre certo non avvenne;
- 61 e qual più a riguardare oltre si mette,
non vede più dall' uno all' altro stilo»;
e, quasi contentato, si tacette.
- 64 Come si augei che vernan lungo 'l Niso,
alcuna volta in aere fanno schiera,
poi volan più a fretta e vanno in filo;



Purgatorio XXIV, 56

Nella parte dedicata ai poeti della scuola siciliana il codice fiorentino presenta il ritratto di Giacomo da Lentini (in alto) e quello di Pier delle Vigne (in basso). (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. B.R. 217 [Palat. 413] - f. 18 r; f. 10 v)

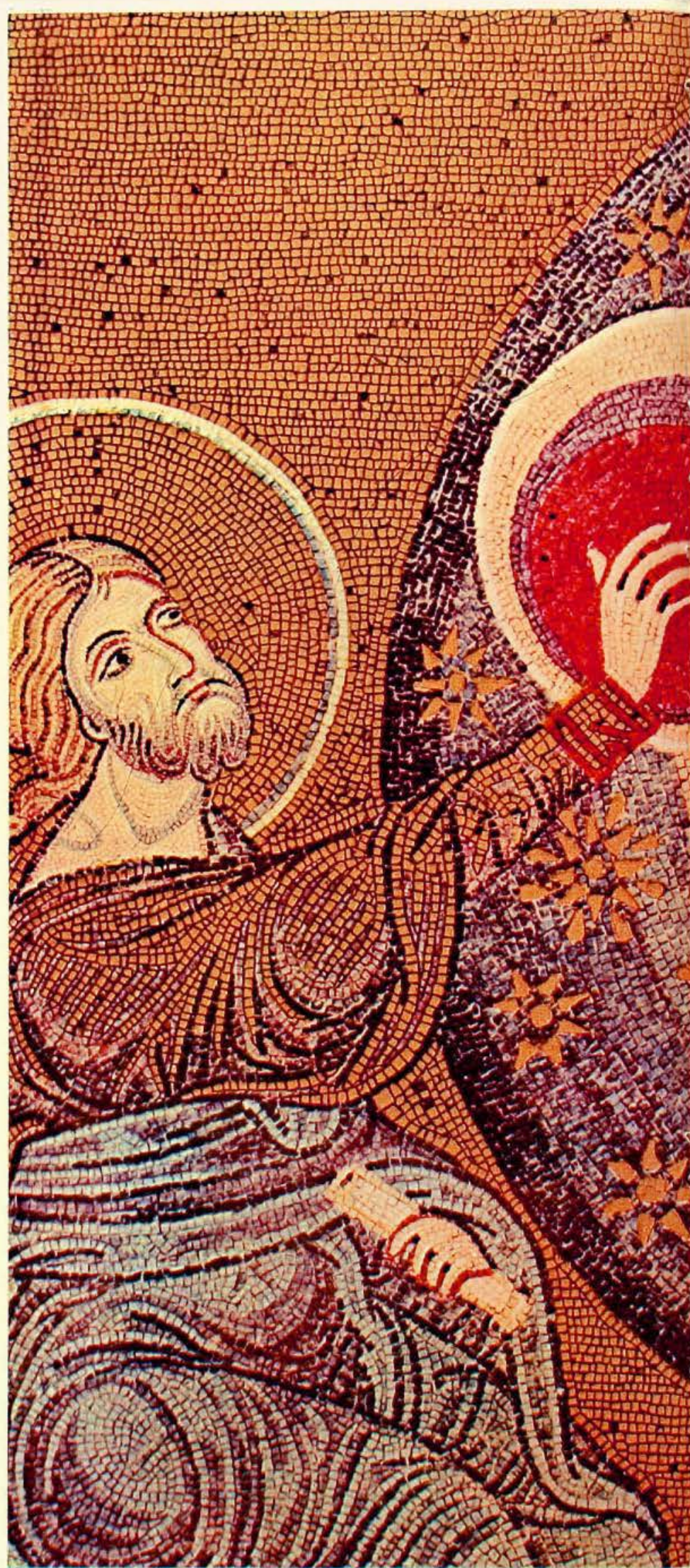


espressivi i quali sono stati fissati da una lunga tradizione retorica) ed equivarrebbe quindi ad "ornare con colori retorici". Il termine *noto* d'altro canto potrebbe voler dire "tanto «scrivo» (in abbreviatura o no), ovvero «registro», «osservo», quanto «metto in musica» o «canto su note musicali»"; analoghe "alternative semantiche" presenterebbero all'analisi *spira* e *significando*, laddove l'intera sintassi dell'espressione e a quel modo ch'è ditta dentro vo *significando* sarebbe suscettibile di due divergenti letture, a seconda del valore transitivo o intransitivo attribuito al gerundio *significando*; l'esegesi corrente interpreta *significando* intransitivamente, ma niente vieterebbe, secondo il Pellegrini, d'intendere: "e a quel modo [cioè *notando*] vo *significando* ciò ch'egli ditta dentro". Le conclusioni cui questo critico perviene sono pertanto quanto mai caute, per non dire scettiche, circa la possibilità di interpretare in maniera univoca i versi 52-54 e, di riflesso, l'intero episodio di Bonaggiunta.

Lo studio del Pellegrini tuttavia, se costituisce un'introduzione efficace e quasi indispensabile all'analisi dell'episodio di Bonaggiunta, rischia - per eccesso di scrupolo e di cautela nella lettura di esso - di riuscire paralizzante per determinare il tono che la parola di Dante assume in questo passo, tono che ad una lettura, non ostacolata da remore critiche, risulta quanto mai evidente. Occorre a tale proposito osservare che tutte le interpretazioni miranti a trasformare il dialogo tra il protagonista e Bonaggiunta in uno scambio di battute più o meno velatamente polemiche finiscono con l'astrarre l'episodio di Bonaggiunta da quella che è la atmosfera mai smentita - se non nell'accensione dello sdegno politico, e quindi per motivi di ben altro peso che non quelli dai quali può scaturire una disputa fra poeti, una disquisizione intorno al rapporto fra ispirazione e resa stilistica nell'opera d'arte - dell'intera seconda cantica, laddove la tonalità che appare propria di questo passo rientra nel quadro di quella caratterizzante il *Purgatorio*. Costanti di que-

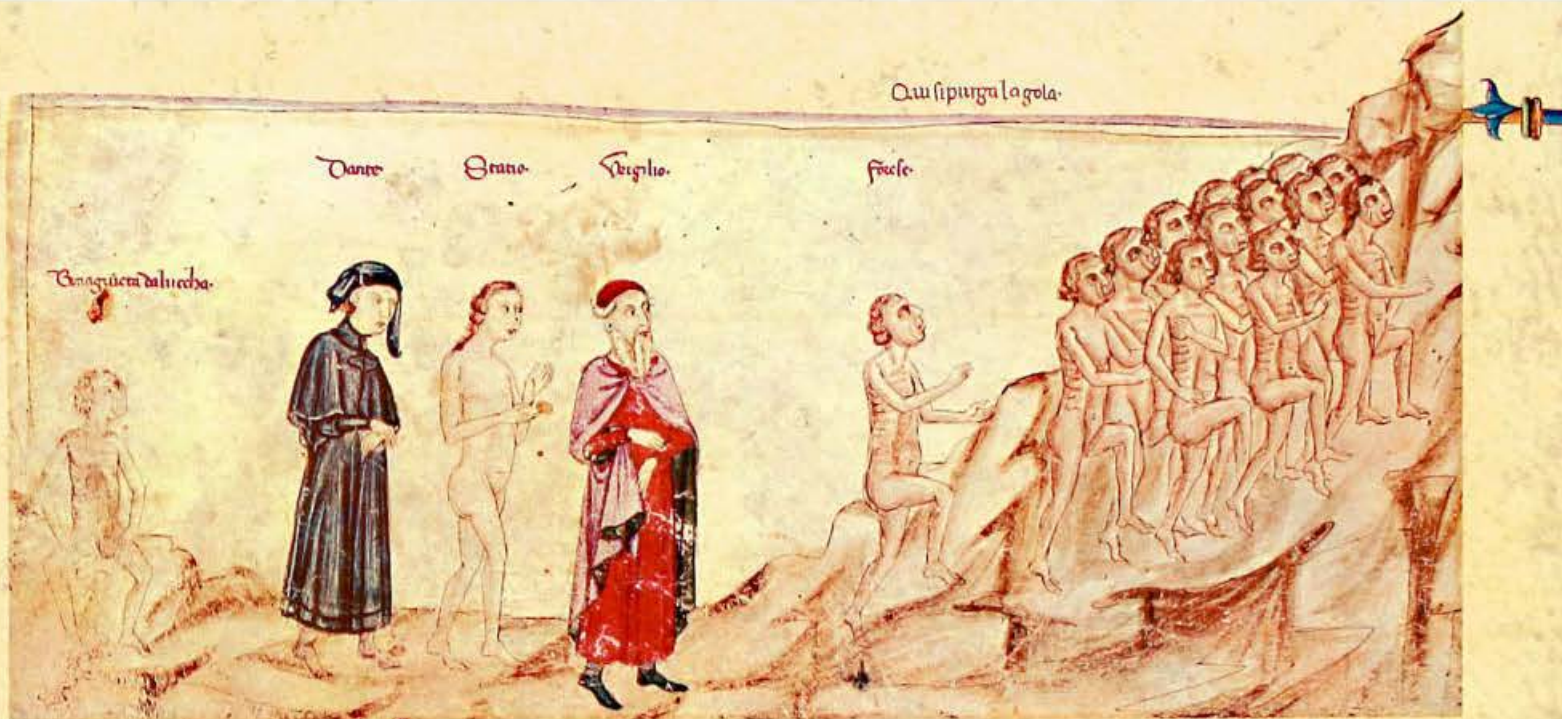
Purgatorio XXIV, 88-89

Particolare da: "Creazione degli astri"
di scuola bizantina del secolo XII.
(Monreale, Duomo)





Purgatorio
XXIV, 67-69
La Commedia,
Purgatorio.
Mia.
napoletana -
secolo XIV -
(Holkham
Hall, Lord
Leicester
Library -
Ms. Holkham
514 - f. 104 v)



sta tonalità sono, per quel che riguarda l'incontro fra Dante e le anime, un reciproco abdicare all'orgoglio ed agli accenti recisi, un festoso, perché spontaneo, manifestarsi della carità e della gentilezza.

Un retto avvio alla definizione in sede critica del significato di questa pagina può invece essere fornito da uno studio del De Negri, il quale mostra come il dialogo fra Dante e Bonaggiunta vada inserito in una serie di episodi del *Purgatorio*, nei quali, a proposito delle sue qualità di artefice della parola, Dante viene via via mettendo a sempre più severa prova se stesso - l'uomo nuovo che in lui faticosamente, di cornice in cornice, matura la sua umiltà - di fronte al compiacimento che gli deriva dalla consapevolezza della propria eccellenza nel campo poetico. Gli elogi palesatigli da Casella nel canto II, non meno che alcune parole a lui rivolte da Oderisi da Gubbio nell'XI rappresentano per il protagonista della *Commedia* una pericolosa insidia, una vera e propria tentazione. Nel canto XXVI Dante, tessendo a sua volta gli elogi di Guido Guinizelli, abbandonerà d'altro lato ogni pretesa di superiorità sugli altri rimatori. In questo contesto tematico si inserisce naturalmente l'episodio di Bonaggiunta. In particolare, per quel che riguarda i versi 52-54, il De Negri sostiene, in modo quanto mai convincente, che in essi Dante "esprime un intento deprecatorio (come di chi vuole sottrarsi ad una lode eccessiva ed immeritata)... Comincia con una formula (i' mi son un), mediante la quale declina ogni suo nientito personale e toglie alla sua esperienza (che non è sua soltanto, ma di altri) ogni carattere di singolarità; e prosegue illustrandola con un'altra formula" la quale attribuirebbe al poetare dell'autore null'altro che "un compito subalterno di fedele e diligen-

- 67 così tutta la gente che lì era,
volgendo 'l viso, raffrettò suo passo,
e per magrezza e per voler leggiera.
- 70 E come l'om che di trottare è lasso,
lascia andar li compagni, e sì passeggia
fin che si sfoghi l'affollar del casso.
- 73 sì lasciò trapassar la santa greggia
Forese, e dietro meco sen veniva,
dicendo: «Quando fia ch'io ti riveggia?»
- 76 «Non so» rispuos'io lui «quant'io mi viva;
ma già non fia 'l tornar mio tanto tosto,
ch'io non sia col voler prima alla riva;
- 79 però che 'l loco u' fui a viver posto,
di giorno in giorno più di ben si spolpa,
e a trista ruina par disposto».

te registrazione". La medesima posizione del De Negri era stata in precedenza sostenuta nella monografia di uno studioso americano, lo Shaw, e nel commento del Sapegno. Quella dello Shaw risulta un'indagine assai accurata, condotta sul duplice binario di una caratterizzazione psicologica dei

due dialoganti e di una interpretazione semantica delle loro parole, la quale mette in discussione più di un punto che sembrava ormai pacificamente acquisito all'esegesi tradizionale del passo. Tra l'altro, per quanto concerne l'issa con cui inizia il riconoscimento da parte di Bonaggiunta del propri

82 «Or va» diss'el; «che quei che più n'ha colpa,
vegg' io a coda d'una bestia tratto
inver la valle ove mai non si scolpa.

85 La bestia ad ogni passo va più ratto,
crescendo sempre, fin ch'ella il percuote,
e lascia il corpo vilmente disfatto.

88 Non hanno molto a volger quelle rote»,
e drizzò li occhi al ciel, «che ti fia chiaro
ciò che 'l mio dir più dichiarar non pote,

91 Tu ti rimani omai; ché 'l tempo è caro
in questo regno, sì ch'io perdo troppo
venendo teo sì a paro a paro».

94 Qual esce alcuna volta di gualoppo
lo cavalier di schiera che cavalchi,
e va per farsi onor del primo intoppo,

Shaw si colloca quella, misurata ed attenta, del Sapegno, il quale, sempre in rapporto al controverso issa del verso 55, scrive: "Meglio che non: « adesso, dopo avervi udito », sarà da intendere: « adesso, che sono qui, nel purgatorio, libero da orgogli e polemiche terrestri, e meglio atto a giudicare secondo il vero ». Il carattere della poetica nuova si rivela a Bonaggiunta come una verità religiosa, in quanto egli è salito a una nuova vita spirituale; e si rende conto ora dell'importanza di quella poesia che celebra un amore inteso come rinnovamento interiore e fondamento di moralità".

64. Come gli uccelli (le gru) che svernano (vernano) lungo il Nilo, talvolta formano in aria una schiera, poi volando più in fretta si dispongono in fila (filo).

67. così tutta la gente che era lì attorno a noi, volgendo gli occhi ('l viso) in direzione del cammino, affrettò il suo passo, resa agile (leggiera) dalla magrezza e dal desiderio di spiare.



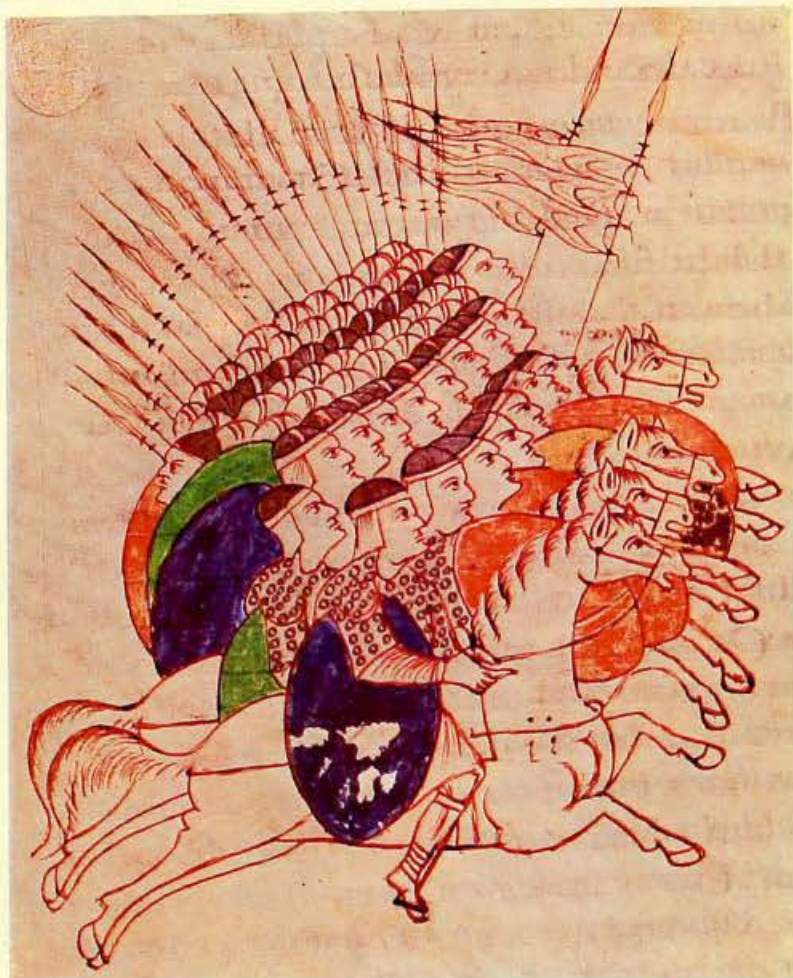
limiti nell'arte del comporre rime, il critico americano gli attribuisce non un valore esprime l'immediato accorgersi (vegg'io) di Bonaggiunta dei limiti della sua opera letteraria dopo la affermazione di Dante circa il "dittare" di Amore nell'animo, ma un'accezione assai più estesa, per nulla legata

all'occasionale incontro tra i due poeti. Per lo Shaw infatti issa abbraccerebbe l'intero tempo trascorso da Bonaggiunta sulle balze del sacro monte, ribadendo in tal modo in lui quella qualità di veggente, quella lucidità di giudizio che caratterizza tutte le anime del purgatorio. In tono con l'esegesi dello

70. E come chi, stanco di correre (trottare), lascia andare i compagni, e così riprende il passo normale (passeggia) finché si calmi l'ansimare (l'affollar) del petto (casso),

73. così Forese lasciò andar oltre (travasar) quella santa schiera (greggia),

Purgatorio
XXIV, 103-104
La Commedia,
Purgatorio.
Min.
napoletana -
secolo XIV -
(Holkham
Hall, Lord
Leicester
Library -
Ms. Holkham
514 - f. 105 r)



e procedeva dietro con me, dicendo:
« Quando avverrà (fia) che ti riveda? »

76. Gli risposi: « Non so per quanto tempo vivrò ancora; ma certo il mio ritorno qui non sarà (fia) così prossimo (tanto tosto), che io non anticipi prima col desiderio (voler) la mia venuta alla riva del purgatorio.

79. perché il luogo (Firenze) dove (u') fui posto a vivere, ogni giorno più s'impoverisce (si spolpa) d'ogni virtù (ben), e appare avviato (disposto) verso una miseranda (trista) rovina ».

82. « Orsù, fatti animo (or va) » egli disse, « perché (che) io vedo il maggior colpevole (quei che più n'ha colpa) trascinato dalla coda d'un cavallo (bestia) verso la valle l'inferno) dove le colpe non vengono mai rimesse (ovè mai non si scolpa).

Forese allude alla morte del fratello Corso, del quale non pronuncia il nome per un senso di pudore e orrore. Corso, uomo violento ed ambizioso, podestà a Bologna e altrove, fu tra i capi di parte nera a Firenze. Cacciato quando Dante era priore (1300), tornò in Firenze alla venuta di Carlo di Valois e capeggiò i Neri nelle vendette contro i Bianchi. Aspirando alla signoria assoluta, si mise in contrasto con il suo partito e nel 1308 dovette fuggire dalla città, condannato come

Purgatorio XXIV, 94-96

“De re militari libri” di Vegetio. Min. tedesca - sec. X - (Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. 17 [Periz. F] - f. 47 v; f. 15 v; f. 31 v)

97 tal si partì da noi con maggior valchi;
e io rimasi in via con esso i due
che fuor del mondo sì gran marescalchi.

100 E quando innànzi a noi intrato fue,
che li occhi miei si fero a lui seguaci,
come la mente alle parole sue,

103 parvermi i rami gravidi e vivaci
d'un altro pomo, e non molto lontani
per esser pur allora volto in faci.

106 Vidi gente sott'esso alzar le mani,
e gridar non so che verso le fronde,
quasi bramosi fantolini e vani,

109 che pregano e 'l pregato non risponde,
ma, per fare esser ben la voglia acuta,
tien alto lor disio e nol nasconde.

112 Poi si partì sì come ricreduta;
e noi venimmo al grande arbore adesso,
che tanti prieghi e lagrime rifiuta.



traditore; ma fu preso e, mentre veniva ricondotto a Firenze, presso San Salvi cadde da cavallo, e fu ucciso dai mercenari catalani della Signoria (cfr. Villani - Cronaca VIII, 96; Compagni - Cronaca III, 21). L'accesa fantasia di Dante trasforma il fatto di cronaca, proiettandolo in un torbido alone di leggenda, dove Corso Donati viene trascinato all'inferno, come un traditore della patria, da un cavallo-demonio.

85. La bestia che lo trascina accelera la corsa (*va più ratto*) ad ogni passo, e la sua velocità cresce sempre, finché lo percuote, e lascia il cadavere ignominiosamente (*vilmente*) sfigurato.
88. Non dovranno girare (*volger*) a lungo quelle sfere (*rote*) (cioè: non passeranno molti anni) », e alzò gli occhi al cielo, « prima che ti sarà manifesto quello che le mie parole non possono dire più chiaramente (*dichiarar*).
91. Ormai resta pure indietro, perché il tempo è prezioso (*caro*) in questo regno, e io ne perdo troppo procedendo così al passo (*a paro a paro*) con te ».
94. Come talvolta da una schiera di soldati a cavallo esce al galoppo un cavaliere, e corre per avere l'onore del primo scontro (*intoppo*) col nemico,
97. allo stesso modo (*tal*) si allontanò da noi Forese con passi (*valchi*) più lunghi dei nostri: e io restai per via insieme con i due poeti, che furono (*fuor*) così grandi maestri (*marescalchi*) dell'umanità.
100. E quando Forese si fu allontanato (*intrato fue*) davanti a noi, tanto che i miei occhi lo seguirono (*si fero a lui seguaci*) a stento, così come a stento la mia mente aveva seguito le sue oscure parole profetiche.
103. mi apparvero (*parvermi*) carichi (*gravid*) di frutti e verdi (*vivaci*) di foglie: i rami d'un altro albero (*pomo*), e non molto lontani da me, essendomi io solo (*pur*) allora voltato verso quella parte (*faci: là*).
106. Sotto l'albero vidi della gente alzare le mani, e gridare non so che cosa verso le fronde, quasi fossero bambinetti (*fantolini*) golosi e ingenui (*vani*),
109. che pregano mentre colui che è pregato non risponde, ma tiene alto l'oggetto da essi desiderato (*lor disio*) e non lo nasconde, per rendere sempre più viva (*acuta*) la loro brama.

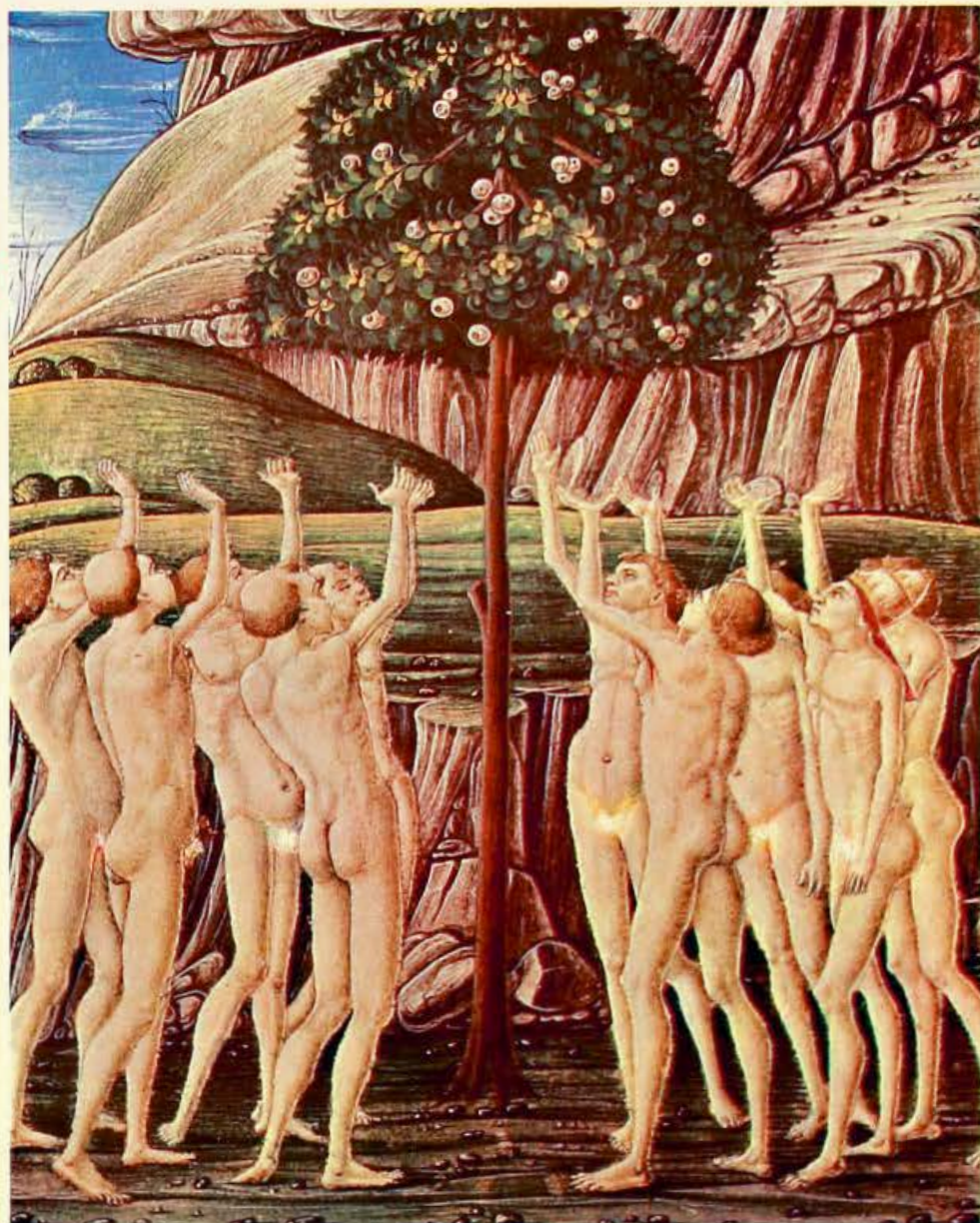
Questa immagine così concreta, e tuttavia così percorsa da una trepida delicatezza, degnamente conclude l'incontro con le anime dei golosi, incontro sempre

dominato dalla presenza di Forese. Infatti tutti i motivi che hanno definito, nel canto precedente, lo svolgersi della prima parte dell'episodio di Forese Donati vengono ripresi, in una non diversa disposizione tonale, nella sua seconda parte in questo canto. Così avviene ad esempio per il motivo che costituisce lo sfondo, non già indifferenziato ed amorfo, non già riconducibile, secondo un modulo crociano, a mere esigenze della cosiddetta "struttura", di questa pagina: la descrizione, dalla quale i temi dell'incontro tra i due amici naturalmente scaturiscono, della magrezza inimmaginabile in terra delle ombre dei golosi. Tale descrizione risulta nel canto XXIV meno evidenziata, meno analiticamente svolta che in quello precedente, per motivi inerenti alla disposizione fondamentale del Poeta di fronte alla materia trattata. La poetica di Dante è, infatti, una poetica dell'azione e dell'ascesi, non dell'indugio e della contemplazione ribadita ed ossessiva e disperante di questo o quell'aspetto del reale. Dante non torna mai su un medesimo argomento senza che la riproposizione di quest'ultimo non sia motivata dalla necessità della narrazione, prima che da esigenze di musicalità e di armonia delle parti, prima cioè che da esigenze di stile. Ecco perché nel canto XXIV il tema della magrezza dei golosi, spietatamente delineato in quello precedente (cfr. versi 22-33), appare soltanto accennato in balenanti scorci, come quello che compare in principio del canto (versi 4-5) - e che costituisce la conclusione del singolare esordio di questo, concepito, secondo quanto rileva il Gallardo, "come un inciso di carattere descrittivo tra le ultime parole dette da Dante alla fine del canto XXIII e la continuazione, che non presuppone alcuna interruzione, dei versi seguenti" - e quello, indiretto, ma altrettanto evidente, che mostra per l'ultima volta le ombre del sesto girone (versi 106-111).

112. Poi quella gente si allontanò come disingannata (*ricreduta*); e noi ci avvicinammo subito (*adesso*) al grande albero, che rifiuta di esaudire tante preghiere (*prieghi*) e lagrime.

115. «Passate oltre senza avvicinarvi: più in alto (nel paradiso terrestre) vi è un altro albero (*legno*) il cui frutto fu gustato (*morso*) da Eva, e quest'albero derivò (*si levò*) da quello.»

118. Così parlava una voce nascosta tra le fronde (*frasche*); per questo (*per che*) Virgilio, Stazio ed io, tenendoci

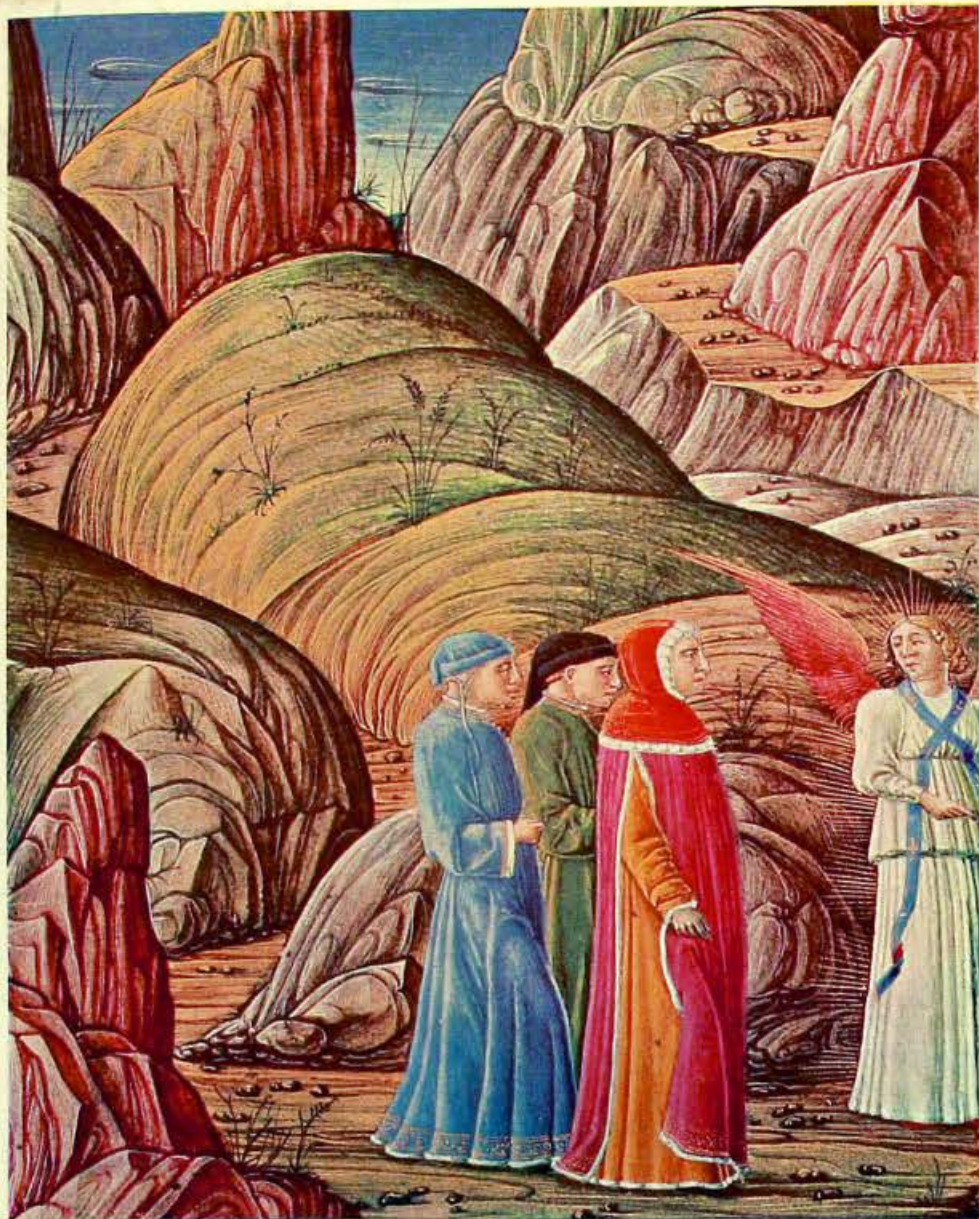


115 «Trapassate oltre senza farvi presso:
 legno è più su che fu morso da Eva,
 e questa pianta si levò da esso».

118 Sì tra le frasche non so chi diceva;
 per che Virgilio e Stazio e io, ristretti,
 oltre andavam dal lato che si leva.

121 «Ricordivi» dicea «de' maladetti
 nei nuvoli formati, che, satolli,
 Teseo combatter co' doppi pelli;

124 e delli Ebrei ch'al ber si mostrar molli,
 per che no i volle Gedeon compagni,
 quando ver Madian discese i colli».



stretti, procedevamo lungo la parete
del monte (dal lato che si leva).

121. Diceva: «Ricordatevi dei maledetti
Centauri, figli della nuvola (nei nu-
voli formati), che, ebbri (satolli), com-
batterono contro Teseo con i loro petti
umani ed equini (co' doppi petti);

I Centauri, figli di Issione e di Nefele
(la nuvola cui Giove aveva dato le
sembianze di Giunone), di natura
equina nella parte inferiore del corpo,
di natura umana in quella superiore
(cfr. *Inferno* XII, 56 sgg.), sono qui ri-
cordati per l'intemperanza dimostrata
durante il banchetto per le nozze di
Piritoo, re dei Lapiti, con Ippodamia:
in preda ai fumi del vino, tentarono
di rapire la sposa e le altre donne;
ma furono vinti e in gran parte uccisi
dai Lapiti guidati da Teseo (cfr. Ovi-
dio - *Metamorfosi* XIII, 210-535).

124. e degli Ebrei che si mostrarono ingordi
(molti) nel bere, e per questo Gedeone
non li (i) volle come compagni, quando
discese dai monti (colli) contro i Ma-
dianiti (ver Madian)».

Il secondo esempio di gola punita ri-
corda un episodio biblico avvenuto du-
rante la guerra degli Ebrei contro i
Madianiti: Gedeone, il condottiero e-
braico, per ordine di Dio scelse a
combattere solo trecento soldati che,
alla fonte di Arad, erano stati tempe-
ranti nel bere portando l'acqua alla
bocca con la mano, ed escluse gli altri
che si *mostrar molti* inginocchiandosi
e tuffando le labbra nell'acqua per
bere abbondantemente (cfr. *Giudici* VI,
11; VII, 25).

127. Così accostat a uno dei due orli (vi-
vagni) della cornice passammo oltre,
udendo ricordare esempi di golosità,
seguiti sempre da tristi castighi (gua-
dagni).

130. Poi, distanziati, un po' l'uno dall'altro
(rallargati) nella strada deserta (sola),
procedemmo oltre di ben mille passi e
più, ciascuno meditando (contemplan-
do) in silenzio.

133. Una voce improvvisa (sùbita) ci dis-
se: «Che cosa state pensando voi tre
così solitari (sol?); perciò io mi
scossi come fanno le bestie giovani
(poltre) quando vengono spaventate.

136. Alzai il capo per veder chi fosse (co-
lui che aveva parlato); e mai furono
visti in una fornace vetri o metalli
così fulgenti e incandescenti (rossi).

- 127 Si accostati all'un de' due vivagni
passammo, udendo colpe della gola
seguite già da miseri guadagni.

- 130 Poi, rallargati per la strada sola,
ben mille passi e più ci portar oltre,
contemplando ciascun senza parola.

- 133 «Che andate pensando sì voi sol tre?»
sùbita voce disse; ond'io mi scossi
come fan bestie spaventate e poltre.

- 136 Drizzai la testa per veder chi fossi;
e già mai non si videro in fornace
vetri o metalli sì lucenti e rossi,

Dante, Virgilio e Stazio
nel girone dei golosi.
La Commedia, Purgatorio.
Min. giottesca - sec. XIV -
(Venezia, Biblioteca
Nazionale Marciana -
Ms. 276 Cl. IX - f. 45 r)



139 com' io vidi un che dicea: «S'a voi piace
montare in su, qui si convien dar volta;
quinci si va chi vuole andar per pace».

142 L'aspetto suo m'avea la vista tolta;
per ch' io mi volsi dietro a' miei dottori,
com' uom che va secondo ch'elli ascolta.

145 E quale, annunziatrice delli albori,
l'aura di maggio movesi ed olezza,
tutta impregnata dall'erba e da' fiori;

148 tal mi senti' un vento dar per mezza
la fronte, e ben senti' mover la piuma,
che fe' sentir d'ambrosia l'orezza.

151 E senti' dir: «Beati cui alluma
tanto di grazia, che l'amor del gusto
nel petto lor troppo disir non fuma,

154 esuriendo sempre quanto è giusto!»

139. com'era l'angelo che io vidi mentre diceva: «Se gradite salire, è necessario svoltare (*dar volta*) qui; da questa parte (*quinci*) va chi vuole andare verso (*per*) la pace del cielo».

142. Il suo aspetto mi aveva abbagliato (*tolta*) la vista; e per questo io voltai (*a sinistra*) dietro ai miei due maestri (*dottori*), come un cieco che cammina seguendo la voce che ode (*secondo ch'elli ascolta*).

145. E quale il venticello (*l'aura*) di maggio, che annuncia il prossimo albeggiare (*albori*), si leva ed è olezzante, perché tutto impregnato del profumo dell'erba e dei fiori,

148. tale fu il vento che sentii colpirmi (*dar*) in mezzo alla fronte, e sentii distintamente (*ben*) muoversi l'ala (*la piuma*), la quale fece sì che l'aria (*l'orezza*: l'auretta) odorasse d'ambrosia.

151. E udii dire: «Beati quelli ai quali splende (*alluma*) tanta grazia, che il piacere della gola (*l'amor del gusto*) non eccita (*fuma*) nel loro petto un desiderio eccessivo,

154. provando sempre fame (*esuriendo sempre*) soltanto della giustizial»

L'angelo della temperanza parafrasa e adatta ai golosi una parte della quarta beatitudine: "Beati qui esuriunt... iustitiam": "Beati quelli che hanno fame... di giustizia" (Matteo V. 6), già applicata agli avari (cfr. Purgatorio XXII, 4-6).



urgatorio, Canto XXV

Sono circa le due pomeridiane mentre Dante, Virgilio e Stazio continuano l'ascesa dal sesto girone, quello dei golosi, all'ultimo, dove subiscono la loro pena i lussuriosi. Il Poeta, tuttavia, è tormentato da un dubbio, che il timore di riuscire fastidioso ai suoi due maestri gli vieta di esprimere. Ma, in seguito a una paterna esortazione di Virgilio, egli chiede come avviene il dimagrimento delle anime dei golosi, se esse non hanno bisogno di cibo. Virgilio, dopo un primo tentativo di chiarire questo problema attraverso due esempi, prega Stazio di fornire una dimostrazione più completa e convincente del fenomeno. Questi accosta il problema in modo ampio e generale, iniziando una sistematica dissertazione che possiamo dividere in quattro parti. 1) Teoria della generazione umana: formazione dell'embrione dall'unione dell'uomo e della donna e, nell'embrione, formazione dell'anima vegetativa e sensitiva (versi 37-60). 2) Infusione dell'anima razionale nel corpo: quando nel feto la struttura del cervello è completa, Dio, con un atto creativo diretto, vi infonde l'anima razionale, che assimila le altre due, formando una sola anima (versi 61-78). 3) Modo dell'esistenza dell'anima dopo la morte: l'anima, uscendo dal corpo dopo la morte di questo, porta con sé le tre facoltà - vegetativa, sensitiva, razionale - e si dirige alle rive dell'Acheronte, se è dannata, o alla foce del Tevere, se è destinata alla salvezza (versi 79-87). 4) Genesi e condizione delle ombre: l'anima, giunta nel luogo assegnatole, opera nell'aria che la circonda e si costruisce con questa aria una specie di forma corporea, che è dotata degli organi dei sensi e può esprimere tutta la gamma dei sentimenti. Questa è la ragione per cui può avvenire nei golosi il dimagrimento. Appaiono poi, in mezzo a un grande fuoco, le anime dei lussuriosi, che cantano « Summae Deus clementiae » e gridano alcuni esempi di castità.

INTRODUZIONE CRITICA

Non fu in primo luogo una esigenza artistica quella che indusse Dante a trattare, nel canto XXV del *Purgatorio*, il difficile problema della consistenza fisica delle anime nell'al di là, problema nel quale l'elemento attinto alla nostra esperienza richiede di essere interpretato al lume di un dato della fede, per cui l'embriologia appare sottoposta ad una giurisdizione la quale, pur non essendo contenuta nell'insieme delle leggi naturali, su di esse opera, modificandole ed imprimendovi il soffio di una superiore volontà. Scrive in proposito acutamente il Mattalia che l'intera spiegazione di Stazio ascende, come verso il proprio culmine, verso la commovente solenne delle espressioni che ci mostrano *lo motor primo* nell'atto in cui, *lieto*, volge la sua attenzione alla complessa organizzazione che la natura, attraverso l'operare della *virtù ch'è dal cor del generante* ha mirabilmente predisposto ad accogliere un principio - l'anima razionale - che sfugge ad ogni qualificazione in termini naturalistici: per questo "il processo naturale-formativo dell'essere umano ha la sua suprema risoluzione e integrazione nel sempre rinnovantesi prodigio della creazione del primo uomo, mediante il diretto intervento di Dio". Per quel che riguarda in particolare la motivazione che ha indotto Dante ad inserire nel suo poema una spiegazione intorno alla possibilità della sofferenza o della gioia fisica nelle anime, cioè intorno al fondamento oggettivo e scientifico dell'invenzione che è alla base della *Commedia*, il critico così si esprime: "L'esigenza da cui muove Dante, del quale Stazio assume qui la rappresentanza, è la massima conciliazione tra razionalità scientifica e dato teologico o di fede, che significa poi, se mal non intendiamo, la maggior possibile riduzione del secondo alla prima. Dante, infatti, non è pago della semplice spiegazione analogica ed extra-razionale offertagli da Virgilio... Né la dottrina ufficiale della Chiesa, pur affermando che le anime nell'oltretomba possano patire o godere fisicamente, impegnava poi il cristiano a credere *de fide* che la cosa avvenisse in un certo modo e per una ragione particolare piuttosto che per l'altra. Né era necessario limitarsi a una spiegazione trascendentale; che si trattava di «corpi» così disposti da Dio e che le vie di Dio sono razionalmente imperscrutabili: se c'era una spiegazione scientifica della generazione dell'uomo, non era detto che da questa non si potesse e dovesse dedurre, entro i limiti delle possibilità dell'intelletto umano, una ragionata spiegazione del fenomeno. Poiché l'anima dell'uomo, ad esempio, è infusa da Dio nel corpo a vivere simbioticamente con esso, come suo principio attivante ed organizzatore, e le anime patiscono fisicamente, è logico e necessario inferirne che il separarsi dell'anima dal corpo, al momento della morte, non è un suo ridursi a sostanza «separata dalla materia» come gli angeli; e che l'originario nesso anima-corpo, posto e voluto da Dio, deve

in un modo o nell'altro continuare a sussistere, ed essere concepito in termini tali da poter razionalmente spiegare tanto la momentanea separazione dell'anima dal corpo, quanto il loro ricongiungersi il giorno del Giudizio Universale".

Non quindi essenzialmente da "ovvie esigenze di rappresentazione e di racconto" (Sapegno) deriva in Dante la necessità di render conto della condizione che, dotandole di un'apparenza corporea, assoggetta le anime nell'al di là ai tormenti della dannazione e dell'espiazione non meno che alle gioie della beatitudine (per quanto riguarda lo stato delle anime del paradiso, tuttavia, il Poeta insisterà sul fatto che la loro consistenza di ombre è mero riflesso, nei nove cieli ancora sottoposti agli imperativi della natura, della loro spiritualità raggiunta nel pensabile, ma non rappresentabile Empireo): in tale necessità si trova in quanto autore, a causa dell'approssimarsi ai domini della verità rivelata, che a lui, come personaggio, si mostrerà in tutta la sua severa luce sulla sommità del monte della penitenza nella persona di Beatrice. Questo aspetto del problema è fondamentale ai fini di cogliere la tonalità di queste pagine severe, in cui il ritmo della vita umana è abbracciato con vigore di scorci e lucidità di espressioni dal suo primo originarsi negli antecedenti biologici (i generatori) al suo destino finale, caratterizzato da un deciso prevalere delle facoltà spirituali su quelle meramente fisiche (terzina 82) ed espresso in versi che accentuano il lato miracoloso dell'esistenza individuale, messo in pieno risalto dalla separazione dell'anima dal corpo (terzina 85). Il Nardi rileva tale aspetto con una penetrante osservazione, volta a cogliere in tutta la sua estensione il divario che separa una poesia concepita in termini di mera finzione - quale fu quella che caratterizzò la produzione letteraria dell'antichità pagana - da una poesia che ha le sue basi nella più assoluta oggettività, come in Dante: "E qui si noti anche un'altra cosa: un problema come quello che qui Dante si è posto, Virgilio nell'*Eneide* non avrebbe potuto por-selo; perché tutto quello che l'eroe troiano vede sotto la guida della Sibilla, del tracio Orfeo e dello stesso padre Anchise, è pura rappresentazione poetica, per il poeta romano, finzione immaginaria, anzi «*falsa insomnia*» che i Mani ci mandano dall'oltretomba per la porta d'avorio dei sogni. Per Dante invece quello che gli appare è realtà e non finzione. La sua non è visione di cose favolose, ma di cose che egli ritiene vere. Sì che il dubbio che egli si pone, e il tentativo di trovarne una soluzione che lo appaghi, non sono vana disquisizione intorno a un problema inesistente, ma vero dubbio suscitato nella sua mente di filosofo da quel che ha veduto, e sforzo di appagare il suo desiderio di conoscere la verità sulla vita nell'oltretomba, alla quale non solo egli crede al pari di ogni vero credente, ma che Dio gli ha concesso di vedere coi propri occhi mortali prima della morte".

Dante, Virgilio e Stazio nel girone dei golosi.
La Commedia, Purgatorio, Min. del sec. XIV -
(Aitona, Biblioteca del Ginnasio - Ms. s.s. - f. 78 r)



1 Ora era onde 'l salir non volea storpio;
ché 'l sole avea il cerchio di merigge
lasciato al Tauro e la notte allo Scorpio:

4 per che, come fa l'uom che non s'affigge
ma vassi alla via sua, che che li appaia,
se di bisogno stimolo il trafigge,

7 così intrammo noi per la cassaia,
uno innanzi altro prendendo la scala
che per artezza i salitor dispaia,

10 E quale il cicognin che leva l'asa
per voglia di volare, e non s'attenta
d'abbandonar lo nido, e giù la cala;

Canto XXV

1. L'ora era così tarda che la salita non comportava indugio (*storpio*: impedimento), perché il sole aveva già lasciato il meridiano di mezzogiorno (*il cerchio di merigge*) presso la costellazione del Toro (*Tauro*) e la notte presso quella dello Scorpione (*Scorpio*):

Il sole aveva lasciato allo zenit (nel *cerchio di merigge*: nel meridiano massimo della sfera celeste che il sole tocca a mezzogiorno, cioè a *merigge*) la costellazione del Toro ed era passato in quella dell'Ariete, mentre la notte, che opposta a lui cerchia (*Purgatorio* II, 4), aveva lasciato al nadir la costellazione dello Scorpione ed era passata in quella della Libbra. Nel purgatorio sono circa le due pomeridiane e a Gerusalemme circa le due antimeridiane.

4. per la qual cosa, come fa colui che non si ferma (*s'affigge*), ma s'affretta (*vassi*) per la sua strada, qualunque cosa (*che che*) gli appaia, se lo punge lo stimolo del bisogno,
7. così noi entrammo nella spaccatura (per *la cassaia*) della roccia, incamminandoci uno dopo l'altro sulla scala, che per la sua strettezza (*artezza*) costringe quelli che salgono (*i salitor*) a mettersi in fila (*dispaia*).
10. E come il cicognino che alza l'ala per la voglia di volare, e non osa (*non s'attenta*) abbandonare il nido, e quindi l'abbassa (*giù la cala*),
13. così mi comportavo io per il desiderio (*vogliu*) di chiedere (una spiegazione), desiderio acceso (dal bisogno di sapere) e spento (dal timore di riuscire molesto), e giungevo fino all'atto (di aprir la bocca) come fa chi tenta (*s'argomenta*) di parlare.

L'immagine del *cicognin* è concordemente giudicata dai critici come una delle più immediate e felici fra le tante che, nella *Commedia*, hanno per loro oggetto aspetti del mondo della natura e, nel caso particolare, di quello animale. Tutta la poesia che da essa scaturisce risiede nella contraddizione che si pone alla base degli atti successivi del *cicognin* non meno che nella resa espressiva, delicatissima e attenta, di essa: contraddizione che traduce in rappresentazione visiva di estrema nettezza

il senso implicito in questo diminutivo affettuoso, la difficoltà di affrontare il vivere e che è definita dal succedersi delle tre coordinate: *leva l'ala... e non s'attenta... e giù la cala*. In merito alla funzione spettante a questa similitudine nel processo di risoluzione dei dubbi

intellettuali del protagonista - risoluzione la quale caratterizza in misura essenziale la poesia della seconda metà del *Purgatorio* - scrive il Sapegno: "Proprio nel punto in cui sta per esser risolto, sul piano razionale, attraverso le dichiarazioni di Virgilio e di Stazio,

il dubbio intellettuale di Dante, più volte accennato nelle pagine che precedono... riaffiora come stato d'animo e motivo poetico, con tutto il suo peso di stupore e di trepidante attesa".

16. Il mio dolce padre Virgilio, per quanto

Purgatorio XXV, 70-75

A sinistra: "Morte della Vergine" di Duccio di Buoninsegna (c. 1255-1260 - c. 1318-1319). (Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

A destra: "Morte della Vergine" di Giovanni Baronzio, (seconda metà sec. XIV), (Montpellier, Museo Fabre)



13 tal era io con voglia accesa e spenta
di dimandar, venendo infino all'atto
che fa colui ch' a dicer s'argomenta.

16 Non lasciò, per l'andar che fosse ratto,
lo dolce padre mio, ma disse: «Scocca
l'arco del dir, che 'nfinò al ferro hai tratto».

19 Allor sicuramente apri' la bocca
e cominciai: «Come si può far magro
là dove l'uopo di nodrir non tocca?»

22 «Se t'ammentassi come Meleagro
si consumò al consumar d'un stizzo,
non fora» disse «a te questo sì agro;

25 e se pensassi come, al vostro guizzo,
guizza dentro allo specchio vostra image,
ciò che par duro ti parrebbe vizzo.

28 Ma perché dentro a tuo voler l'adage,
ecco qui Stazio; e io lui chiamo e prego
che sia or sanator delle tue piage».

il nostro procedere (*per l'andar*) fosse rapido (*ratto*), non tralasciò di parlare, ma disse: «Scocca l'arco del dire, che hai teso fino al massimo (*nifino al ferro*) (e parla pure liberamente)».

19. Allora aprii la bocca senza esitazione e cominciai a dire: «Come possono le ombre diventare magre mentre (*là dove*) non sono soggette (*non focca*) al bisogno (*uopo*) di nutrirsi?»

22. Mi rispose: «Se ti rammentassi (*t'ammentassi*) come Meleagro si consumò al consumarsi d'un tizzone (*d'un stiz-*

zo) ardente, questo problema non ti sarebbe così difficile (*agro*) da risolvere;

Alla nascita di Meleagro, figlio di Oeneo, re di Caledonia, e di Altea, le Parche predissero che egli sarebbe vissuto finché fosse durato un tizzone che stava bruciando. Ma Altea spense e nascose il tizzone e così il figlio visse e crebbe; tuttavia, quando Meleagro nella contesa per il cinghiale caledonio uccise i fratelli di lei, Plesippo e Tosseo, ella, per vendicarsi, gettò il tizzone nel fuoco, e in breve Meleagro morì (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* VIII. 260-546)

25. e se pensassi come, ad ogni vostro pur rapido movimento (*guizzo*), guizza la vostra immagine (*image*) nello specchio, quello che ora ti sembra arduo (*duro*) a comprendersi ti riuscirebbe facile (*vizzo*: molle).

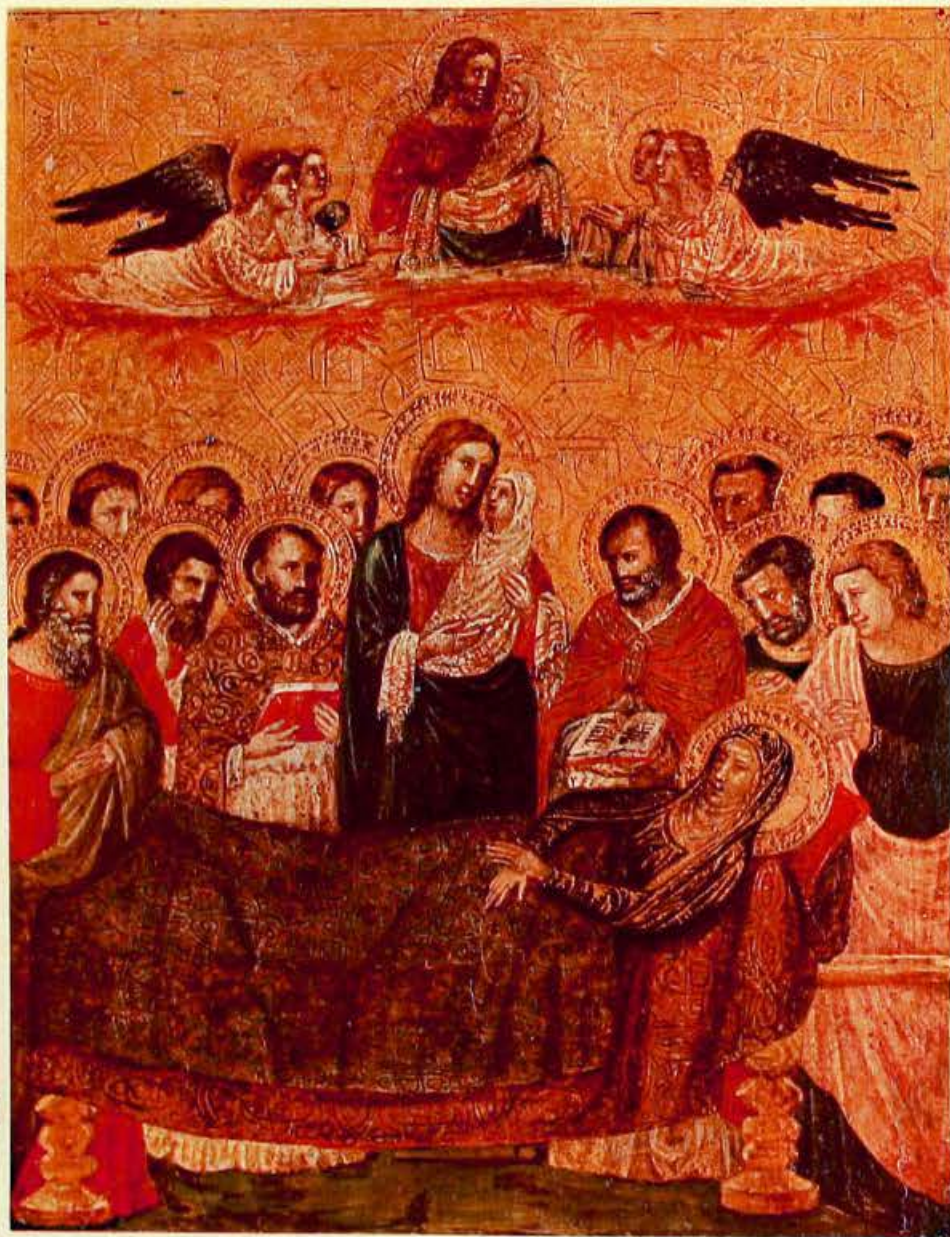
Virgilio risponde alla domanda del suo discepolo in modo indiretto, ricorrendo ad un ragionamento per analogia (cfr. nota ai versi 49-51). Quest'ultimo risulta evidenziato dalla struttura ipotetica dei due membri in cui appare articolato (*se t'ammentassi... non fora...; se pensassi... ti parrebbe*), in virtù della quale le parole del poeta latino si mantengono in una zona di cauti suggerimenti, senza approdare al terreno di un discorso asseverativo. La funzione di Virgilio è qui infatti soltanto quella di risvegliare nel discepolo il pensiero circa la possibilità che le leggi dell'oltretomba non coincidano con quelle da noi sperimentate in terra, schiudendo in tal modo l'intelletto di Dante all'accoglimento della lezione complessa che verrà, a partire dal verso 37, impartita da Stazio. Essa avrà per oggetto l'intero dispiegarsi della vita dell'uomo, dal momento del suo concepimento, al quale prendono parte non meno la natura che un principio sovranaturale, a quello della sua sorte e della sua condizione ultraterrene, indagate in termini che immettono di continuo un elemento etico e religioso in un processo naturalistico e quindi suscettibile di essere fatto oggetto di una scienza meramente umana.

Notiamo, nelle due similitudini addotte da Virgilio, la vigorosa animazione che ad esse deriva dall'impiego di verbi (o di sostantivi denotanti azione) di particolare pregnanza, quali il *si consumò* del verso 23, la cui eco energicamente risalta nel *consumar* che ad esso fa immediatamente seguito, esprime un parallelismo arcano e terribile tra due ordini di eventi naturali tra i quali il nostro sguardo non riesce a scorgere nesso alcuno. La stessa energia fantastica è testimoniata dal *guizzo* del verso 25, ripreso in principio del verso seguente dal *guizza* che definisce il moto, identico e concomitante rispetto al modello umano riflesso nello specchio, della sua proiezione in *image*.

28. Ma perché t'acquieti (*t'adage*) nella soddisfazione del tuo desiderio (*dentro a tuo voler*), ecco qui Stazio; ed io mi appello a lui e lo prego di farsi ora risanatore delle piaghe (*piage*) del tuo dubbio ».

Virgilio definisce *piage* il dubbio di Dante, in quanto esso risulta suscettibile di porsi quale scaturigine di un dubitare ininterrotto, di una pluralità di lacerazioni dell'intelletto. L'energia di questo traslato è anzitutto in consonanza con il carattere stilistico generale del canto, nel quale una dottrina tra le più ardue viene trattata in termini che accordano un procedere ser-

Nel Medioevo ogni contenuto del pensiero vuole esprimersi in figure, perché esso - sulla base del concetto di rappresentazione tipico del tempo - più facilmente si imprime come immagine precisa nella mente di ciascuno dopo aver assunto una forma determinata. Il problema dell'anima e dei suoi attributi - oggetto di discussione per i filosofi e i teologi - si traduce, nell'arte del momento, in uno sforzo costante di conferire pienezza rappresentativa a questa realtà spirituale. Mentre Dante elabora in immagini poetiche le conclusioni del mondo classico e scolastico, Duccio di Buoninsegna e Giovanni Baronzio, un allievo di Giotto, continuano la lunga tradizione bizantina, che nella "Morte della Vergine" ha trovato la possibilità di rappresentare - attraverso l'immagine di un bambino - l'anima umana.



rato e severo ad un continuo, anche se sobrio, insorgere della metafora. Ma c'è un altro motivo - di ordine non poetico, ma comune ai problemi del-

l'epoca di Dante - che ha indotto qui l'autore a definire per bocca di Virgilio in modo così vigoroso, insieme a questo particolare dubbio teoretico, la sof-

ferenza che esso ha causato in lui. Tale motivo è sintetizzato dal Nardi come segue: "Il problema che qui Dante si pone, se l'eran già posto alcuni padri



Purgatorio XXV, 70-75

Per la mentalità del Medioevo la presenza di un'immagine visiva spesso rendeva superflua la dimostrazione intellettuale della verità. Il pittore, portato ad un contatto più diretto con il popolo, che non il poeta, svolge la dottrina dell'immortalità dell'anima e, di conseguenza, della possibilità del premio o del castigo oltremondano, conferendo alle singole anime una fattezze umana: quello che noi chiamiamo «realismo» del Medioevo riceve certamente in Dante e nella schietta ispirazione gotica del Guelfo una limpida testimonianza.

"Angeli che pesano un'anima" (a sinistra); "Angeli che reggono un'anima orante" (a destra) del Guelfo (seconda metà del secolo XIV). (Padova, Museo Civico)

31 «Se la veduta etterna li dislego»
rispose Stazio «là dove tu sie,
discolpi me non potert' io far nego».

34 Poi cominciò: «Se le parole mie,
figlio, la mente tua guarda e riceve,
lume ti fiero al come che tu die.

37 Sangue perfetto, che mai non si beve
dall'assetate vene, e si rimane
quasi alimento che di mensa lieve,

della Chiesa e i teologi prima di lui: come può l'anima, separata dal corpo, patire pene corporali come quelle del fuoco della gehenna, di cui parla il

Vangelo? Poiché non c'è dubbio, per essi, che quel fuoco non è metaforico, ma reale. Il quesito nel secolo XIII veniva discusso nelle scuole di teologia

dai commentatori del quarto [libro] delle *Sentenze* di Pietro Lombardo... e tutti i grandi maestri della Scolastica han dato prova in questa occasione di gran-



- 40 prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch'a farsi quelle per le vene vane.
- 43 Ancor digesto, scende ov' è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sovr'altrui sangue in natural vasello.
- 46 Ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme,
l'un disposto a patire, e l'altro a fare
per lo perfetto loco onde si preme;

de virtuosità e dottrina... Nella *Summa contra Gentiles* (IV, 90), opera più volte citata da Dante, San Tommaso afferma che le sostanze incorporee possono patire l'ardore del fuoco corporeo dell'inferno *per modum alligationis cuiusdam* [attraverso un certo qual legame]. In quanto son legate ad esso o come l'anima è legata al corpo che avvisa, oppure a quel modo che i negromanti con le loro arti diaboliche legano gli spiriti a certe immagini e cose. Quello che posson fare i negromanti, può certo fare anche Dio.

31. «Se gli spiego (*li dislego*) il misterioso agire di Dio (*la veduta eterna*)» rispose Stazio «mentre sei presente (*là dove... sì*) tu (*che potresti farlo meglio di me*), mi valga come scusa (per l'apparente irriverenza) il fatto che non posso respingere il tuo invito (*non poterio far nego*).»



34. Poi incominciò: « Se la tua mente, figlio, accoglierà (*riceve*) e custodirà (*guarda*) le mie parole, esse ti chiariranno (*lume ti fiero*) il dubbio (*al come: verso 20*) di cui tu parli (*dice*).
37. La parte più purificata e perfetta del sangue (*sangue perfetto*), che non è mai assorbita (*non si beve*) dalle vene sempre assetate (perché devono continuamente alimentare le membra del corpo), e rimane in sovrappiù (*si rimane*) come un cibo che viene levato intatto (*lieve*) dalla mensa.
40. riceve nel cuore (dove passa) il potere di formare e organizzare (*virtute informativa*) tutte le membra del corpo, così come avviene per l'altro sangue (come quello: è il sangue che nutre le membra) che va (*vane*) per le vene a trasformarsi nelle membra (*a farsi quelle*).
43. Dopo essersi ancora modificato (*digesto*), scende negli organi genitali maschili (ov'è più bello tacer che dire: che è più conveniente non nominare); e di qui (*quindi*) poi stilla (*gema*) sul sangue femminile (*sov'altrui sangue*) nella matrice (*in natural vassoio*).
46. Qui il sangue maschile e quello femminile si congiungono (*s'accoglie... insieme*), l'uno (il sangue della donna) disposto a subire l'azione fecondatrice (*a patire*), e l'altro (il seme maschile) ad operare grazie all'organo perfetto (*per lo perfetto loco: il cuore*) dal quale (*onde*) esso è spremuto (e dal quale riceve la capacità di agire);
49. e, dopo che lo sperma si è congiunto al sangue femminile (*giunto lui*), comincia a svolgere la sua azione (*ad operare*) formando dapprima un coagulo di entrambi (*coagulando prima*), e poi immette la vita (*avviva*) in ciò che esso ha prodotto (*ciò che... fe' constare*) come materia su cui poter operare (*per sua materia*).

Dante ha chiesto (versi 20-21) che gli fosse spiegato in che modo può verificarsi il dimagrimento nelle anime, le quali non avvertono la necessità del cibo materiale.

Virgilio è ricorso a due analogie (una derivata dalla mitologia e l'altra dalla fisica), dalle quali emerge, in forma di suggerimento, che l'anima, pur potendo esistere separata dalla materia, è creata per essere unita al corpo. Con il primo esempio il poeta latino ha in-





teso mostrare che l'uomo può consumarsi per una causa esterna, che non dipende dalla mancanza di cibo; con il secondo che le modificazioni dell'anima possono rispecchiarsi anche all'esterno. Ma Virgilio ha avvertito l'insufficienza della sua spiegazione, lasciando a Stazio il compito di determinare la natura dell'anima, considerata nella sua genesi e nella sua formazione, e di chiarire il rapporto tra anima e corpo aereo nell'al di là.

La dimostrazione di Stazio intorno all'origine dell'anima umana presenta la dottrina di Aristotele nell'interpretazione ad essa data da Alberto Magno, mentre mostra alcune discordanze con quella offerta da San Tommaso.

52. La virtù attiva del seme maschile (*virtute attiva*), diventata (*fatta*) (nel feto) anima vegetativa quale è quella di una pianta (*qual d'una pianta*), con la sola differenza (*in tanto differente*) rispetto a quest'ultima, che l'anima vegetativa del feto (*questa*) è ancora in svolgimento (*è in via*; e quindi è suscettibile di modificazioni, non essendo ancora pervenuta alla sua perfezione) e quella della pianta è già completa (*è già a riva*),
55. continua poi ad operare (*tanto ovra poi*), tanto che diventa già capace di moto e di sensibilità (*che già si move e sente*; diventa così anima sensitiva), ma ancora incompleta come un organismo animale inferiore (*come fungo marino*; probabilmente Dante intende alludere a una medusa, che si pensava sprovvista di organi differenziati); e in un secondo momento (*indi*) incomincia a sviluppare gli organi (*ad organar*) delle facoltà sensitive (*le posse*) alle quali ha dato origine (*ond'è semente*).
58. A questo punto (*or*), Agliolo, la virtù attiva (organizzatrice di tutte le membra) che deriva dal cuore del padre (*ch'è dal cor del generante*; cfr. versi 40-41) si dilata (*si spiega*), a questo punto (*or*) ruisce (*si distende*) nel feto dove la natura (che ha come suo

Purgatorio XXV, 128
"L'angelo e la Vergine
dell'Annunciazione" di Simone
Martini (c. 1285-1344) (Anversa,
Museo Reale delle Belle Arti)



strumento la «virtù attiva» lavora al totale compimento (*intende*) di tutte le membra necessarie (*a tutte membra*) alla vita dell'organismo.

Termina la prima delle quattro parti nelle quali il Casini-Barbi divide il discorso di Stazio: è stata discussa la teoria della generazione umana e il progressivo sviluppo dell'anima vegetativa e di quella sensitiva dalla *virtù informativa* che è presente nel sangue dell'uomo.

61. Ma tu non vedi ancora come un essere finora solo animale possa diventare un uomo (*fante*: essere parlante, e quindi dotato di ragione): questo punto del problema è così complesso (*quest'è tal punto*), che già indusse in errore (*fe' già errante*) un pensatore più dotto (*savio*) di te,

64. cosicchè secondo (*per*) la sua dottrina considerò separato dall'anima individuale dell'uomo (*fe' disgiunto dall'anima*) l'intelletto possibile (*il possibile intelletto*), perchè non vide nessun organo materiale assunto dall'intelletto possibile (*da lui... assunto*) per esplicare la propria attività (come invece è l'orecchio per l'udito, il naso per l'odorato ecc.).

Il *savio* del quale Stazio confuta qui la dottrina è Averroè, il famoso medico e filosofo arabo (morto nel 1189), che fu traduttore e commentatore dell'opera di Aristotile e che Dante ha posto nel castello degli *spiriti magni* (cfr. *Inferno* IV, 144). Il pensiero scolastico, sulla base di Aristotile, faceva distinzione fra intelletto "possibile" (o passivo), che è la facoltà razionale nella sua essenza, in quanto contiene in sé potenzialmente i cosiddetti "universali" che risultano dal processo di astrazione, e intelletto "agente" (o attivo), che mette in opera il processo di astrazione medesimo, elaborando i dati forniti dai sensi. Ora Averroè sostiene che l'intelletto possibile è eterno, ed unico per tutti: è distinto e separato dall'anima e ad essa sopravvive. L'anima individuale è ridotta ad essere solo anima vegetativa e anima sensitiva - partecipa dell'intelletto possibile fino al momento della morte, la quale scioglie questa unione temporanea: all'anima umana veniva così tolto il suo attributo principale: l'immortalità. La dottrina averroistica fu aspramente combattuta dai teologi (e in particolare da San Tommaso), in quanto essi identificano l'intelletto possibile con l'anima razionale infusa direttamente da Dio nel feto, quando in questo il cervello ha raggiunto la sua perfetta struttura (cfr. versi 67 sgg.).

67. Apri il tuo animo alla verità che sto

49 e, giunto lui, comincia ad operare coagulando prima, e poi avviva ciò che per sua matra fe' constare.

52 Anima fatta la virtute attiva qual d'una pianta, in tanto differente, che questa è in via e quella è già a riva,

55 tanto ovra poi, che già si move e sente, come fungo marino; e indi imprende ad organar le posse ond'è semente.

58 Or si spiega, figliuolo, or si distende la virtù ch'è dal cor del generante, dove natura a tutte membra intende.

61 Ma come d'animal divenga fante, non vedi tu ancor: quest'è tal punto, che più savio di te fe' già errante,

64 sì che per sua dottrina fe' disgiunto dall'anima il possibile intelletto, perchè da lui non vide organo assunto.

67 Apri alla verità che viene il petto; e sappi che, sì tosto come al feto l'articular del cerebro è perfetto,

70 lo motor primo a lui si volge lieto sovra tant'arte di natura, e spira spirito novo, di virtù repleto,

per affermare: e sappi che, non appena nel feto è compiuta (*perfetto*) la formazione (*articular*) del cervello (*cerebro*),

70. Dio, colui che imprime il movimento a tutte le cose (*lo motor primo*) si rivolge al feto (*a lui*) complacendosi

(*lieto*) di questa mirabile opera della natura (*tant'arte di natura*), e vi infonde (*spira*: con un diretto atto creativo) uno spirito nuovo (l'anima razionale), dotato (*repleto*) di virtù,

73. il quale assimila (*tira*) alla sua stessa sostanza ciò che trova attivo nel feto



L'intero patrimonio di idee religiose dell'età di mezzo fu messo a disposizione dell'arte, che poté esprimerle con tutta la sua profusione di suoni e di colori. Il tema dell'immortalità dell'anima e del suo destino dopo la morte solleva l'ispirazione del poeta e quella del pittore al mondo dell'ineffabile: laddove Dante dimostra come le anime conservano, nel pensiero e nell'aspetto, il ricordo della loro figura umana, l'allievo di Simone Martini presenta l'anima razionale che, ormai libera dai legami terreni, sale sostenuta dagli angeli per presentarsi al cospetto di Dio.



Purgatorio XXV, 70-75

Particolari da: "Storie di San Marziale" di Matteo Giovannetti da Viterbo (sec. XIV) (Avignone, Palazzo dei Papi - Cappella di San Marziale)

(cioè che trova attivo quivi: cioè l'anima vegetativa e quella sensitiva), e fa (fassi) una sola anima (di sé e delle altre due), e questa vive (come la pianta), sente (come l'animale) e riflette su se stessa prendendo coscienza di sé (sé in sé rigira).

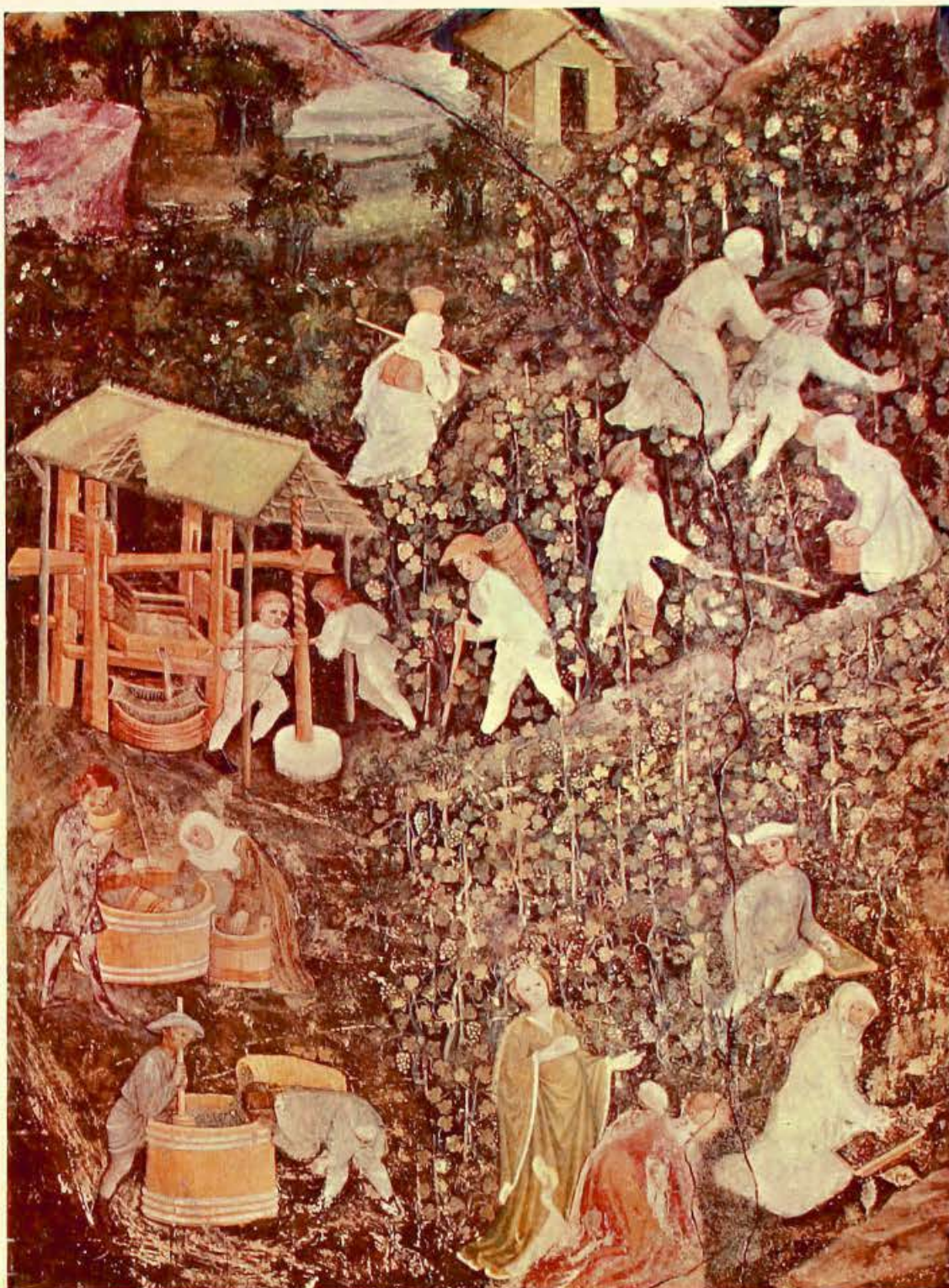
76. E affinché tu non debba stupirti troppo (*meno ammiri*) delle mie parole (perché esse hanno affermato che l'anima razionale infusa da Dio si è unita con elementi naturali, quali l'anima vegetativa e quella sensitiva), pensa al calore del sole che si fa vino, quando è congiunto (*giunto*) alla linfa (*omor*) che scende (*cola*) dalla vite.

La seconda parte della dimostrazione di Stazio (versi 61-78) ha preso in esame l'infusione dell'anima razionale nel corpo, cioè il momento in cui il feto, finora soltanto *animal* (verso 61), diventa una creatura ragionevole, dotata della capacità di parlare (*fante*; dal latino *fari*: parlare), che lo distingue da tutti gli altri esseri. Dante segue la dottrina tomistica nella considerazione dell'anima umana come sostanza spirituale, infusa direttamente da Dio e non causata dall'atto generativo. Tuttavia si discosta da San Tommaso per far propria una tesi sostenuta da Alberto Magno (e confutata dall'Aquinate), secondo la quale, nelle successive fasi del processo di organizzazione del feto, le tre anime sussistono per fondersi alla fine in un'anima sola, laddove, secondo San Tommaso, l'anima sensitiva succede al corrompersi e alla scomparsa di quella vegetativa, per essere a sua volta interamente sostituita da quella razionale.

79. Quando Lachesi (la Parca che fila lo stame della vita umana) non ha più lino da filare (quando cioè l'individuo muore), l'anima si scioglie (*solvesi*) dalla carne, e (a causa del legame con il corpo e della fusione con i due elementi naturali, vegetativo e sensitivo) porta con sé potenzialmente (*in virtute*: cioè con possibilità di esplicarle) la parte vegetativa e sensitiva (*l'umano*: che ha trovato nel corpo) e quella intellettuale (*l'divino*: quella infusa direttamente da Dio);

82. le facoltà inerenti all'anima vegetativa e sensitiva (*l'altre potenze*) restano tutte quante inerti (*mute*) (essendo state private, con la morte, degli organi corporei attraverso i quali agivano); invece in attività (*in atto*) e molto più vive (*agute*) di prima sono le facoltà spirituali, memoria, intelligenza e volontà (essendo ora sciolte dall'impaccio del corpo).

85. Immediatamente (*senza restarsi*), per



un mirabile impulso interiore (*per se stessa... mirabilmente*: è l'impulso che viene dalla coscienza dei meriti o delle colpe suscitata in lei dalla giustizia divina) l'anima cade ad una delle due rive: qui per la prima volta (*prima*) viene a sapere il suo futuro destino (*le sue strade*).

Dopo la morte l'anima si dirige verso la riva dell'Acheronte, se è destinata alla dannazione (cfr. *Inferno* III, 122-126) o, se è promessa alla beatitudine, verso la foce del Tevere, da dove l'angelo nocchiero la trasporterà sulla spiaggia del purgatorio (cfr. *Purgatorio* II, 100-105).

Nella terza parte della disquisizione Stazio ha affrontato il problema dell'esistenza dell'anima dopo la morte del

corpo (versi 79-87), preparandosi ora ad accostare quello che più direttamente riguarda la richiesta del pellegrino (versi 20-21): la genesi e la condizione delle ombre. Anche in questo caso Dante dissente da San Tommaso, il quale afferma che l'anima separata dal suo corpo non può unirsi ad altri corpi, sostenendo che solo gli angeli o i demoni possono assumere un corpo d'aria, aria che essi riescono a fare condensare per una virtù divina o diabolica. La fonte filosofica di questa posizione di Dante può essere Sant'Agostino, per il quale l'anima, separata dal corpo, può averne un altro che, tuttavia, è solo apparentemente simile a quello fisico.

88. (Dopo che l'anima è giunta al luogo assegnato) non appena (*tosto che*) li

73 che ciò che trova attivo quivi, tira
in sua sustanzia; e fassi un'alma sola,
che vive e sente e sé in sé rigira.

76 E perché meno ammiri la parola,
guarda il calor del sol che si fa vino,
giunto all'omor che della vite cola.

79 Quando Lachèsis non ha più del fino,
solvesi dalla carne, ed in virtute
ne porta seco e l'umano e 'l divino:

82 l'altre potenze tutte quante mute;
memoria, intelligenza e volontade
in alto molto più che prima agute.

85 Senza restarsi, per sé stessa cade
mirabilmente all'una delle rive:
quivi conosce prima le sue strade.

88 Tosto che loco lì la circunscrive,
la virtù informativa raggia intorno,
così e quanto nelle membra vive:

91 e come l'aere, quand'è ben piorno,
per l'altrui raggio che 'n sé si riflette,
di diversi color diventa adorno;

94 così l'aere vicin quivi si mette
in quella forma che in lui suggella
virtualmente l'alma che ristette;

Purgatorio XXV, 77-78

"Ciclo dei mesi: ottobre e la vendemmia" di scuola
gotico-internazionale (a. 1390-1407 circa) (Trento,
Castello del Buonconsiglio - Torre dell'Aquila)

uno spazio aereo (*loco*) l'accoglie e la
circoscrive (*circumscribe*), la virtù infor-
mativa (cfr. verso 41; quella stessa che
nel feto aveva determinato l'anima ve-
getativa e quella sensitiva e che poi era
stata assimilata dall'anima razionale)
incomincia ad operare nell'aria circo-
stante (*raggia intorno*), nello stesso
modo (*così*) e nella stessa misura
(*quanto*) in cui aveva operato a for-
mare le membra del feto (*nelle mem-
bra vive*);

91. e come l'aria, quando è piena di umi-
dità (*ben piorno*), per effetto dei raggi
solari (*per l'altrui raggio*) che si riflet-
tono in lei, si adorna dei colori dell'iri-
de (*di diversi color*).

94. così l'aria che circonda l'anima (*vicin*)



qui assume (*si mette*) quella forma che
in essa imprime (*suggella*) l'anima che
vi si è fermata dopo la caduta (*che
ristette*: cfr. verso 85) grazie alla sua
virtù informativa (*virtualmente*) diffusa
intorno;

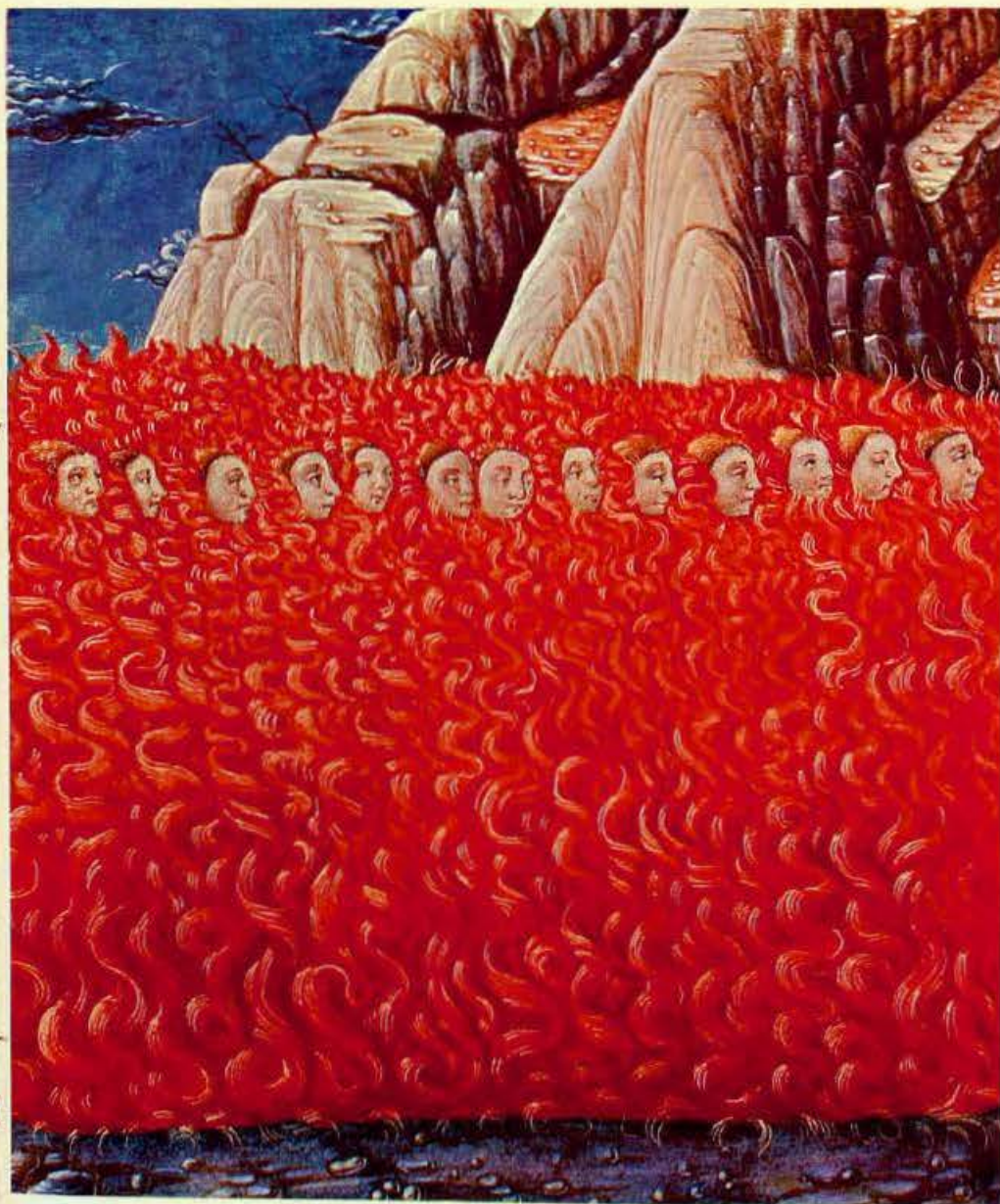
97. e poi come (*simigliante*) la fiamma (che
è la forma aerea del fuoco) segue il
fuoco dovunque esso si sposta (*si mu-
ta*), così il nuovo corpo aereo (sua
forma novella) segue lo spirito (che lo
ha prodotto).
100. Polché (*però che*) da questo corpo ae-
reo (*quindi*) l'anima acquista poi la
sua parvenza esteriore (*ha poscia sua
paruta*), questo corpo aereo si chiama
ombra; e da questo corpo aereo (*quin-
di*) poi l'anima forma gli organi (*or-
gana*) di ciascun senso (*sentire*) fino
a quello della vista (*veduta*: cioè fino
al senso più complesso e perfetto).
103. Per mezzo di questo corpo (*quindi*)
parliamo e ridiamo; per mezzo di que-
sto corpo (*quindi*) piangiamo e so-
spiriamo come (*che*) puoi aver udito
su per il monte.
106. Secondo che ci stimolano (*ci affiggo-
no*) i desideri e gli altri moti dell'ani-
mo (*affetti*), l'ombra prende l'atteggia-
mento corrispondente (*si figura*) a quel
sentimenti; e questo è il motivo (*ca-
gion*) per cui tu ti meravigli (*di che tu
miri*) del nostro dimagrimento ».

La tonalità della trattazione teorica di
Stazio è svolta secondo gli schemi rigoro-
si del metodo deduttivo che fu pro-
prio del pensiero medievale, in virtù
del quale un fatto particolare (in que-
sto caso il problema dell'apparenza cor-
porea delle anime nell'al di là, e quin-
di della loro capacità di soffrire o go-
dere) viene ricondotto alle sue pre-
messe generali (Stazio, per rispondere
al quesito specifico postogli da Dante,
prende l'avvio dal concepimento), ed è
di continuo resa viva e vibrante da un
forte senso del concreto e da un vi-
goroso dinamismo. Basti por mente,
a titolo di esempio, ad una espres-
sione quale *l'assetate vene* del ver-
so 38, in cui è resa "l'impressione
della vita che in virtù del sangue
circola nel corpo" (Momiigliano) e
quasi il senso febbrile e tragico che
caratterizza l'essere nel suo stato me-
ramente fisiologico, oppure alla serie
dei verbi che definiscono - collocan-



- 97 e simigliante poi alla fiammella
che segue il foco là 'vunque si muta,
segue lo spirto sua forma novella.
- 100 Però che quindi ha poscia sua paruta,
è chiamata ombra; e quindi organa poi
ciascun sentire infino alla veduta.
- 103 Quindi parliamo e quindi ridiam noi;
quindi facciam le lagrime e' sospiri
che per lo monte aver sentiti puoi.
- 106 Secondo che ci affiggono i disiri
e li altri affetti, l'ombra si figura;
e quest'è la cagion di che tu miri.
- 109 E già venuto all'ultima tortura
s'era per noi, e volto alla man destra,
ed eravamo attenti ad altra cura.

- 112 Quivi la ripa fiamma in fuor balestra,
e la cornice spira fiato in suso
che la reflette e via da lei sequestra;
- 115 ond' ir ne convenia dal lato schiuso
ad uno ad uno; e io lemea il foco
quinci, e quindi lemea cader giuso.
- 118 Lo duca mio dicea: «Per questo loco
si vuol tenere alli occhi stretto il freno,
però ch'errar potrebbe per poco».
- 121 «*Summae Deus clementiae*» nel seno
al grande ardore allora udi' cantando,
che di volger mi fe' caler non meno;
- 124 e vidi spirti per la fiamma andando;
per ch'io guardava a loro e a' miei passi
compartendo la vista a quando a quando.



- dole in una cornice di commossa solennità - le successive fasi per cui la vita ascende a completezza nel suo primo prender forma nel grembo della donna che concepisce e, prima, nelle premesse dello stesso concepimento (versi 37-45).
109. E già eravamo giunti (*venuto... s'era per noi*) in vista del tormento (*tortura*) dell'ultimo girone, e avevamo voltato a destra, ed eravamo assorti (*attenti*) in un altro interesse (*cura*).
112. In questo girone (*quivi*) la costa (*ripa*) del monte sprigiona in fuori con violenza (*in fuor balestra*) delle fiamme, mentre dall'orlo esterno della cornice spira verso l'alto un vento (*fiato*) che le fa ripiegare indietro (*reflette*) e le allontana (*sequestra*) da questo lembo estremo (*da lei*):
115. per questo dovevamo (*ne convenia*) camminare (*ir*) uno dopo l'altro dal lato senza riparo (*schiuso*); ed io alla mia sinistra (*quinci*) temevo il fuoco, e alla mia destra (*quindi*) temevo di precipitare nel vuoto.
118. La mia guida diceva: «Per questo sentiero si devono (*si vuol*) tenere a freno gli occhi, perché potrebbe bastare un piccolo errore per precipitare (*però ch'errar potrebbe per poco*)».
121. Allora udii spirti che cantavano (*cantando*) in mezzo (*nel seno*) al grande fuoco (*ardore*) «Dio di somma clementza», la qual cosa (*che*) mi rese desideroso (*mi fe' caler*) di volgermi (verso la fiamma) non meno di quanto fossi desideroso di badare a non mettere il piede in fallo;
124. e vidi spirti che camminavano (*andando: camminanti*) in mezzo alle fiamme; e per questo io guardavo alternando (*compartendo*) di volta in volta (*a quando a quando*) gli sguardi ora a loro e ora ai miei passi.
127. Dopo (*appresso*) aver cantato le parole finali di quell'inno (*il fine ch'a quell'inno fasst*), gridavano a voce alta: «Non conosco uomo»; poi ricominciavano l'inno con voce più bassa (*bassi*).

Le parole del primo esempio di castità sono quelle pronunciate dalla Vergine dopo che l'arcangelo Gabriele le aveva annunciato la nascita di Cristo: "Come potrà avvenir questo, se io non co-

Purgatorio XXV, 124

Min. ferrarese - (Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 171 v)

Dante, Virgilio e Stazio
nel girone dei lussuriosi.
La Commedia, Purgatorio.
Min. di scuola probabilmente
fiorentina - metà del sec. XIV -
(Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 110 r)



127 Appresso il fine ch'a quell' inno fassi,
gridavano alto: «*Virum non cognosco*»;
indi ricominciavan l' inno bassi.

130 Finito lo anco, gridavano: «Al bosco
si tenne Diana, ed Elice caccionne
che di Venere avea sentito il toscò».

133 Indi al cantar tornavano; indi donne
gridavano e mariti che fuor casti
come virtute e matrimonio imponne.

136 E questo modo credo che lor basti
per tutto il tempo che 'l foco li abbrucia:
con tal cura conviene e con tai pasti

139 che la piaga da sezzo si ricucia.

nosco uomo?" (Luca 1, 34).

130. Finito nuovamente (anco) l'inno, gridavano: «Diana (per serbarsi casta) visse (si tenne) nei boschi, e ne cacciò Elice che aveva assaporato il veleno (tosco) di Venere».

La dea Diana viveva nei boschi assieme alle ninfe, sue compagne, vincolate al voto della castità. Una di esse, Calisto, chiamata anche Elice, si lasciò sedurre da Giove, per cui fu scacciata da Diana e fu poi trasformata in orsa da Giunone, insieme con il figlio Arcade e collocata in cielo a costituire la costellazione dell'Orsa maggiore (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* II, 401-530; *Paradiso* XXXI, 32-33).

133. Poi tornavano a cantare l'inno: quindi gridavano i nomi di mogli e mariti che furono casti come impone di essere la virtù della temperanza e il sacro vincolo del matrimonio.

136. E credo che per loro questo modo di espiazione duri (basti) per tutto il tempo che il fuoco li brucia: con la cura del fuoco e con tale nutrimento spirituale (tai pasti) degli esempi e del canto bisogna (conviene)

139. che alla fine (da sezzo) si rimargini (si ricucia) la piaga (della lussuria).



urgatorio, Canto XXVI

Il settimo e ultimo girone del purgatorio è occupato da un grande fuoco, nel quale purificano il loro peccato le anime dei lussuriosi. L'attenzione del pellegrino è attirata dal sopraggiungere improvviso di una turba di anime, procedenti in direzione opposta rispetto a quella della prima schiera apparsa ai tre viandanti alla fine del canto XXV. Quando i due gruppi si incontrano, le anime, senza fermarsi, si baciano festosamente fra di loro; allorché si separano, le ombre della seconda schiera gridano il nome delle due città bibliche di Sodoma e Gomorra, quelle della prima ricordano la lussuria della regina cretese Pasifae. Dopo aver rivelato di essere ancora vivo, Dante chiede che gli venga spiegata la duplice divisione delle anime dei lussuriosi. Superato il primo momento di stupore, l'ombra che già precedentemente si era rivolta al Poeta, riprende a parlare: la schiera che si allontana gridando « Soddoma e Gomorra » è quella dei sodomiti, l'altra è quella dei lussuriosi secondo natura, i quali però non seppero frenare con la ragione i loro istinti. Soltanto ora Dante ci fa conoscere il nome del suo interlocutore: Guido Guinizelli, il famoso iniziatore della scuola poetica del dolce stil novo, il quale presenta il poeta che, a suo giudizio, seppe usare ancora meglio di lui, nei suoi versi, la lingua materna al posto dell'ormai superato latino. Appare così la figura del maggiore trovatore provenzale, Arnaldo Daniello, che, parlando nella lingua della propria terra, chiede a Dante di ricordarlo nelle sue preghiere.

INTRODUZIONE CRITICA

Dopo la sobria energia che ha caratterizzato una delle pagine più ardue, dal punto di vista concettuale, della *Commedia* - quella riguardante, nel canto XXV, il concepimento dell'essere umano - il canto XXVI si presenta alla nostra attenzione con una ricchezza inusitata di motivi e risoluzioni, per cui riesce problematico il tentare di ridurlo entro una formula critica perentoria ed esclusiva. Ritroviamo in esso il tema dell'amicizia - costante nella seconda cantica, ma di particolare rilievo nel gruppo dei canti che preludono all'incontro del protagonista con Beatrice sulla sommità del sacro monte - al quale appare indissolubilmente legato quello dei problemi attinenti alla poesia, o, più generalmente, all'espressione artistica. Questo tema è affiorato fin dall'inizio del *Purgatorio* (nell'episodio di Casella) e poi, dopo l'incontro con Sordello, nelle parole pessimistiche, eppur ricche di ritrovata speranza, sulla fragilità di ogni gloria umana (degradata a romore), attribuite a Oderisi da Gubbio.

Nella prima parte del canto il tema delle pene redentrici ha un particolare risalto accanto a quelli dell'amicizia e delle memorie letterarie; i quali, nella seconda parte di esso, ripropongono entro una prospettiva più ampia il motivo già introdotto nell'episodio di Bonagguia sul conflitto tra i seguaci di un modo di poetare in volgare ancora legato ad una tradizione provinciale, e coloro che, sulle orme del Guinizelli, concepivano, come Dante stesso, il volgare come una lingua non inferiore al latino nella possibilità di modellarlo anche nelle forme dello "stile sublime".

Il motivo delle fiamme che detergono dal peccato di lussuria è denso di implicazioni simboliche (il Roncaglia fa notare come sul tema del fuoco "ch'è tra le metafore più banali dell'ardore amoroso, e che qui in Dante ne diviene l'ovvio contrappasso, insistono... con particolare energia fantastica" sia il Guinizelli sia Arnaldo Daniello nei loro componimenti), ma il Poeta lo sviluppa nel senso di una grande concretezza, conferendo evidenza ad una situazione irreale per mezzo di notazioni che riportano gli aspetti sovranaturali di questa zona dell'oltretomba all'esperienza più comune che abbiamo della natura. La presentazione iniziale dello spettacolo delle fiamme risulta persuasiva proprio in virtù di particolari realistici (come quelli dei versi 7-8: *e io facea con l'ombra più rovente parer la fiamma*), mentre, d'altro canto, il mutarsi lento delle tinte del cielo all'ora del tramonto (evocato nei versi 5-6 con quel trionfale *ruggiando* che conferma, nell'attimo della sua imminente sparizione, la forza inesauribile del principio di ogni vita) richiama ai grandi ritmi dell'universo ed impedisce in tal modo che questa poesia, così naturale, ceda alle lusinghe del naturalismo. Assolvono sostanzialmente al-

la medesima funzione - riconducendo alla semplicità di un'esperienza che è di tutti quanto di alto e di elaborato è nelle parole rivolte da una delle anime a Dante (versi 16-24) e in quelle che il pellegrino indirizza alla schiera dei lussuriosi secondo natura (versi 53-66) - anche le similitudini, frequenti nella prima parte del canto: quella delle formiche, così lontana dal descrittivismo delle fonti classiche cui il Poeta forse l'attinse, così densa di affetto e carica di rimandi ad una situazione umana (particolarmente nell'ipotesi formulata dall'osservatore circa il motivo dell'"ammusarsi": *forse ad espiar lor via e lor fortuna*); quella che ha per termine di raffronto il volo delle gru, nella quale la tristezza di una separazione traspare in modi che tendono a dar risalto alla coordinazione simmetrica dei movimenti delle due schiere di uccelli (onde, nei versi 44-46, la bilanciata rispondenza, in termini di lessico e di sintassi, dei due emistichi); quella che colpisce in un atteggiamento di vergine stupore il *montanaro* inurbatosi, e quella esprime (versi 94-95) in maniera indiretta, "quasi pudicamente, attraverso il filtro d'una reminiscenza letteraria, che, brevemente allusa, permette di non diluire la concentrazione del pathos" (Roncaglia), la devozione filiale di Dante verso il Guinizelli. Nella seconda parte del canto - articolata nei due episodi del Guinizelli e del Daniello - i temi dell'amicizia e della gratitudine per un magistero letterario che agli occhi del pellegrino assunse le dimensioni di un insegnamento morale, di una iniziazione religiosa, si risolvono, dopo le appassionate, intransigenti condanne dei guittoniani, nella limpidezza della presentazione che di se stesso fa il trovatore provenzale, nella dolcezza di un inserto arcaico. Quest'ultimo, mentre da un lato testimonia di un tributo di riconoscenza da parte del Poeta verso il rappresentante più cospicuo di quel «trobar clus» che ebbe forse la sua più alta consacrazione nelle sestine delle *Rime petrose*, dall'altro rende insussistente, in presenza di un dilagante sentimento di carità, il senso dell'isolamento sdegnoso perseguito nella sottigliezza dei costrutti e delle rime che caratterizzò il «trobar clus» medesimo: *ieu no me puec ni voill a vos cobrire*. "Perciò - scrive il Roncaglia - la aspra sensualità e il chiuso stile propri del trovatore perigordino, che Dante ben conosceva ed aveva imitato nelle *Rime petrose*, cedono il posto a semplici parole di canto e di pianto." Il Sapegno dal canto suo osserva: "L'uso del linguaggio forestiero e aulico, sottolinea il tono distaccato della risposta del trovatore, serve a stilizzare in una formula vaga il contrasto fra l'esperienza terrena e lo stato presente di penitenza, fra le contrite memorie e le luminose speranze; mentre al ripudio delle passioni mondane (*la passada folor*) s'accompagna, appena accennato, il rifiuto anche di un gusto già caro di rime arcane e chiuse (*ieu no me puec ni voill a vos cobrire*)".



1 Mentre che sì per l'orlo, uno innanzi altro,
ce n'andavamo, e spesso il buon maestro
diceami: «Guarda: giovi ch'io ti scaltro»;

4 feriami il sole in su l'omero destro,
che già, raggiando, tutto l'occidente
mutava in bianco aspetto di cilestro;

7 e io facea con l'ombra più rovente
parer la fiamma; e pur a tanto indizio
vidi molt'ombre, andando, poner mente.

Purgatorio XXVI, 82-84
Da "Facta et dicta
memorabilia" di Valerio
Massimo: l'allegoria
della lussuria (in alto);
l'allegoria della
moderazione (in basso).
Min. lombarda - fine
del sec. XIV - (Vienna,
Biblioteca Nazionale
Austriaca - Ms. 126
[Hist. prof. 597] -
f. 134 r; f. 50 r)



Canto XXVI

1. Mentre procedevamo con cautela (sì: cfr. canto XXV, versi 115-117) lungo il margine esterno (orlo) della cornice, uno davanti all'altro, e spesso il valente (buon) maestro mi diceva: «Fa' attenzione (guarda): ti sia utile il fatto che ti rendo accorto del pericolo (giovi ch'io ti scaltro)».

4. il sole che, diffondendo i suoi raggi (raggiando), già cambiava in bianco l'aspetto azzurrino (cilestro) della zona occidentale del cielo (avviandosi ormai al tramonto), mi colpiva la parte destra del corpo;

7. ed io con l'ombra (proiettata dal mio corpo) facevo apparire la fiamma più rosseggiante (rovente); e vidi che molte ombre, pur continuando a camminare (andando), prestavano attenzione (poner mente) anche solo (pur) a

un così piccolo indizio.

Il canto si apre con un forte gioco di contrasti: la luce del sole che tramonta trasforma, per trapassi insensibili, il colore del cielo ad occidente, laddove ogni forma di attenuazione scompare nella notazione che definisce in termini recisi, con un'animazione che richiama un conflitto armato e il sangue sparso (feriami), il punto esatto in cui questa luce tocca Dante (in su l'omero destro) proiettandone l'ombra sul muro compatto di fiamme. Da questo emana altra luce, con effetti diversi e diversa risonanza simbolica, e in esso ombre si stupiscono per l'improvvisa intensità che tale luce acquista dove l'ombra del corpo del pellegrino la protegge dai raggi solari. Osserva il Gallardo: "L'inizio di questo canto sembra richiamare quello del canto XXIII del Pur-

gatorio; ma in realtà, anche se simile è il legame che lo unisce al canto precedente, assai diverso è il quadro, e nuovo. Qui è tutto movimento e senso del pericolo, mentre là era curiosità e desiderio di conoscere; e qui è vivo contrasto di luci e d'ombra che ben si addice al peccato di lussuria". Il Momigliano, d'altro canto, ha fatto acuti rilievi, a proposito di queste terzine iniziali, sulla capacità che ha Dante di "sostanziare di realtà una situazione ir-reale" ed ha additato in questo esordio "una concreta variante del motivo abituale all'*Inferno* e al *Purgatorio*: il modo come gli spiriti si accorgono che Dante è vivo". Partendo da queste osservazioni di carattere generale del Momigliano, il Roncaglia ha sottolineato come "il concreto realismo" si traduca "qui in effetti suggestivi di stupore...", rilevando, a proposito dei versi 10-



Purgatorio XXVI, 118

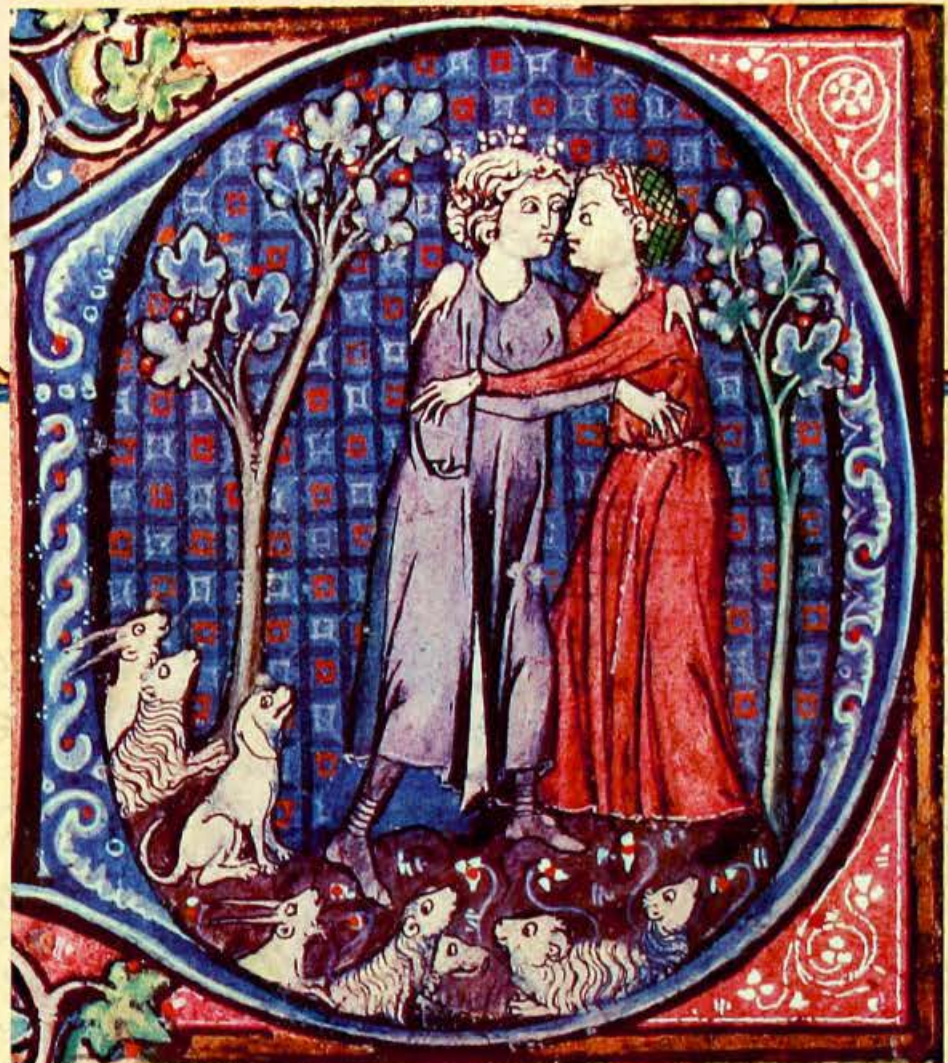
"*Livre de chansons anciennes et romant avec leurs notes de musique*" conosciuto con il nome di "*Chansonnier de Montpellier*". Min. francese - sec. XIII-XIV. (Montpellier, Biblioteca della Facoltà di Medicina - Ms. H. 196 - f. 63 v; f. 112 r; f. 231 r)

12. L' "insistenza, che altrimenti potrebbe sembrare sovrabbondante, sullo aspetto incoattivo dell'azione", onde in questo inizio di canto tutto "è rattenuto, rallentato, sospeso. E quando uno degli spiriti si rivolge infine a Dante [versi 16-18], parlando per tutti, anche la sua allocuzione allarga i tempi in una riguardosa e dubitativa perifrasi".

10. Questo fu il motivo che offrì loro l'occasione (*inizio*) di rivolgermi la parola; e cominciarono tra loro a dire: «Questo non sembra un corpo apparente (*fittizio*: come quello del penitente)».

13. Poi alcuni si spostarono (*si fero*) verso di me, quanto fu loro possibile, sempre facendo attenzione (*con riguardo*) a non uscire dalla fiamma.

16. «O tu che cammini dietro agli altri, non per il fatto di essere più pigro (*per*



10 Questa fu la cagion che diede inizio loro a parlar di me; e cominciarsi a dir: «Colui non par corpo *fittizio*».

13 Poi verso me, quanto potean farsi, certi si fero, sempre con riguardo di non uscir dove non fosser arsi.

16 «O tu che vai, non per esser più tardo, ma forse reverente, agli altri dopo, rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo.

19 Né solo a me la tua risposta è uopo; ché tutti questi n' hanno maggior sete che d'acqua fredda Indo o Etiopo.

22 Dinne com' è che fai di te parete al sol, pur come tu non fossi ancora di morte intrato dentro dalla rete».

Il canto XXVI del "Purgatorio" rivela non solo l'interesse, ma anche la profonda ammirazione con cui Dante ha guardato alla poesia dei trovatori provenzali, specialmente alla lirica dei "versi d'amore", la quale celebrava il sentimento dell' "amore cortese" come fatto che investiva la sfera dello spirito. Il Canzoniere di Moutpellier - che contiene, accanto a poesie religiose e morali, composizioni di puro stile provenzale - è un documento preziosissimo non solo perché ci tramanda le notazioni musicali che accompagnavano le singole rime, ma anche perché ricrea nelle sue miniature il mood ideale e la ricchezza d'immagini della poesia trovadorica.

esser più tardo), ma forse per manifestare rispetto (*reverente*), respondi a me che ardo nella sete (di sapere) e nel fuoco (purificatore).

25 Si mi parlava un d'essi; e io mi fora
già manifesto, s'io non fossi atteso
ad altra novità ch'apparse allora;

28 ché per lo mezzo del cammino acceso
venne gente col viso incontro a questa,
la qual mi fece a rimirar sospeso.

31 Li veggio d'ogne parte farsi presta
ciascun'ombra e baciarsi una con una
senza restar, contente a breve festa:

19. Né la tua risposta è necessaria (è uopo) solo a me; perché tutte queste anime ne hanno maggior sete che non gli Indi o gli Etiopi (i popoli delle due regioni considerate le più calde della terra) di acqua fresca.

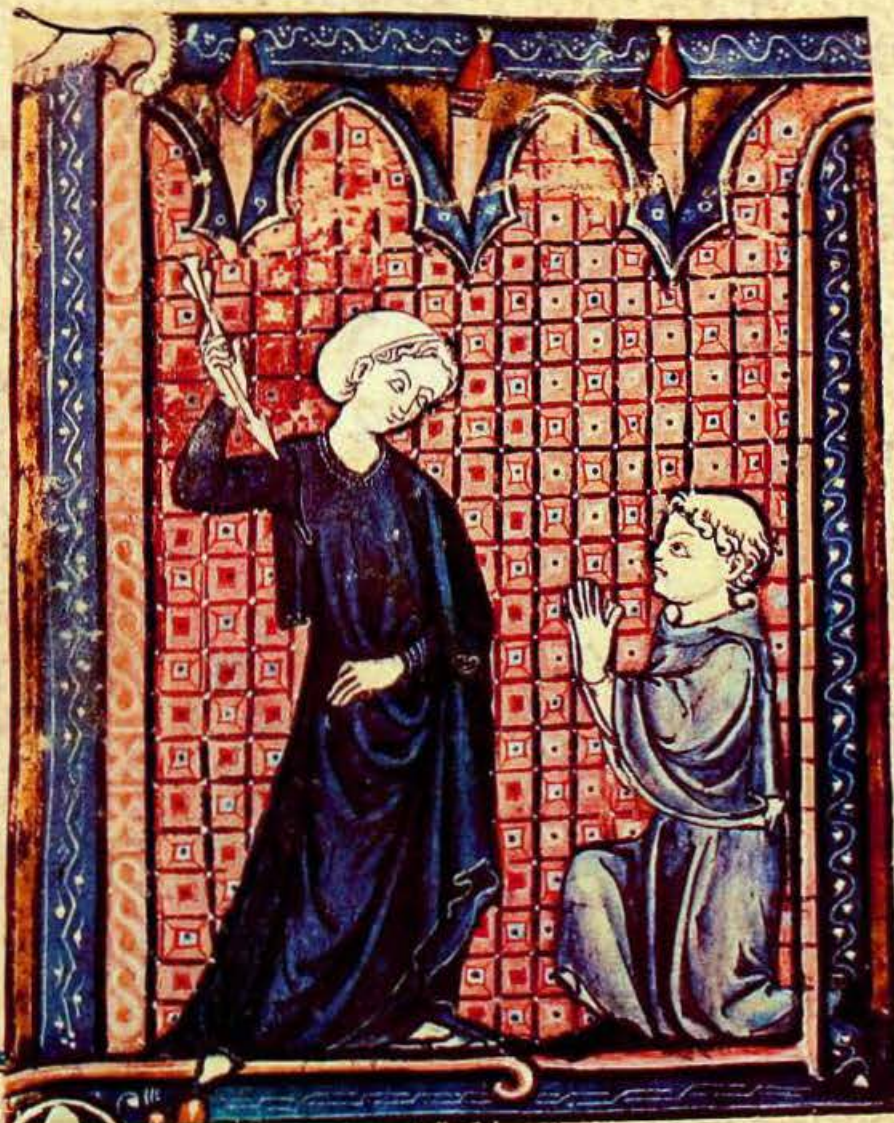
22. Spiegaci (*dinne*) per quale ragione (*com'è che*) con la tua persona (*di te*) fai ostacolo (*parete*) ai raggi del sole, proprio (*pur*) come se tu non fossi ancora morto (*non fossi ancora di morte intrato dentro dalla rete*).

La preghiera di quest'anima a Dante, appassionata ma contenuta nei modi di una nobile scelta stilistica (di cui sono indici tra l'altro il riferimento geografico del verso 21, nonché le due immagini che suggeriscono in termini intensi il fenomeno dell'ombra e l'atto del morire nei versi 22-24), introduce a quella che sarà la tonalità «alta» del canto nel suo complesso. In particolare, per quanto riguarda i versi 16-18, assai penetrante appare la seguente osservazione del Mattalia: "Il modo d'interpellare Dante è della più fine delicatezza: le anime, non conoscendo il Poeta, non trovano altro modo per rivolgersi a lui che indicandolo come terzo e ultimo della fila... ma temono che l'aggettivo «ultimo» o «terzo» possa suonar male agli orecchi dell'interpellato: di qui la delicata precisazione [non per esser più tardo, ma forse reverente], che vuol esser una richiesta di scusa". Per il Roncaglia nei versi 18-21 "l'insistita metafora della sete, la comparazione con popoli di paesi torridi - immagini d'arsura dietro le quali è, se pur meno pronta, un'intuizione analoga a quella che ha dettato il sospiro di pena affocata di Guido da Montefeltro... - sembrano scaturite dallo stesso riardere della fiamma, e ne prolungano l'impressione".

25. Così mi parlava uno di loro; ed io mi sarei già manifestato, se la mia attenzione non si fosse volta (*s'io non fossi atteso*) ad uno spettacolo nuovo (*altra novità*) che apparve in quel momento,

28. poiché attraverso lo spazio occupato dalle fiamme (*per lo mezzo del cammino acceso*) avanzava una schiera in direzione opposta (*col viso incontro*) a quella della prima (alla quale appartiene l'anima che ha ora parlato), la quale concentrò la mia attenzione (*mi fece... sospeso*) nell'osservare.

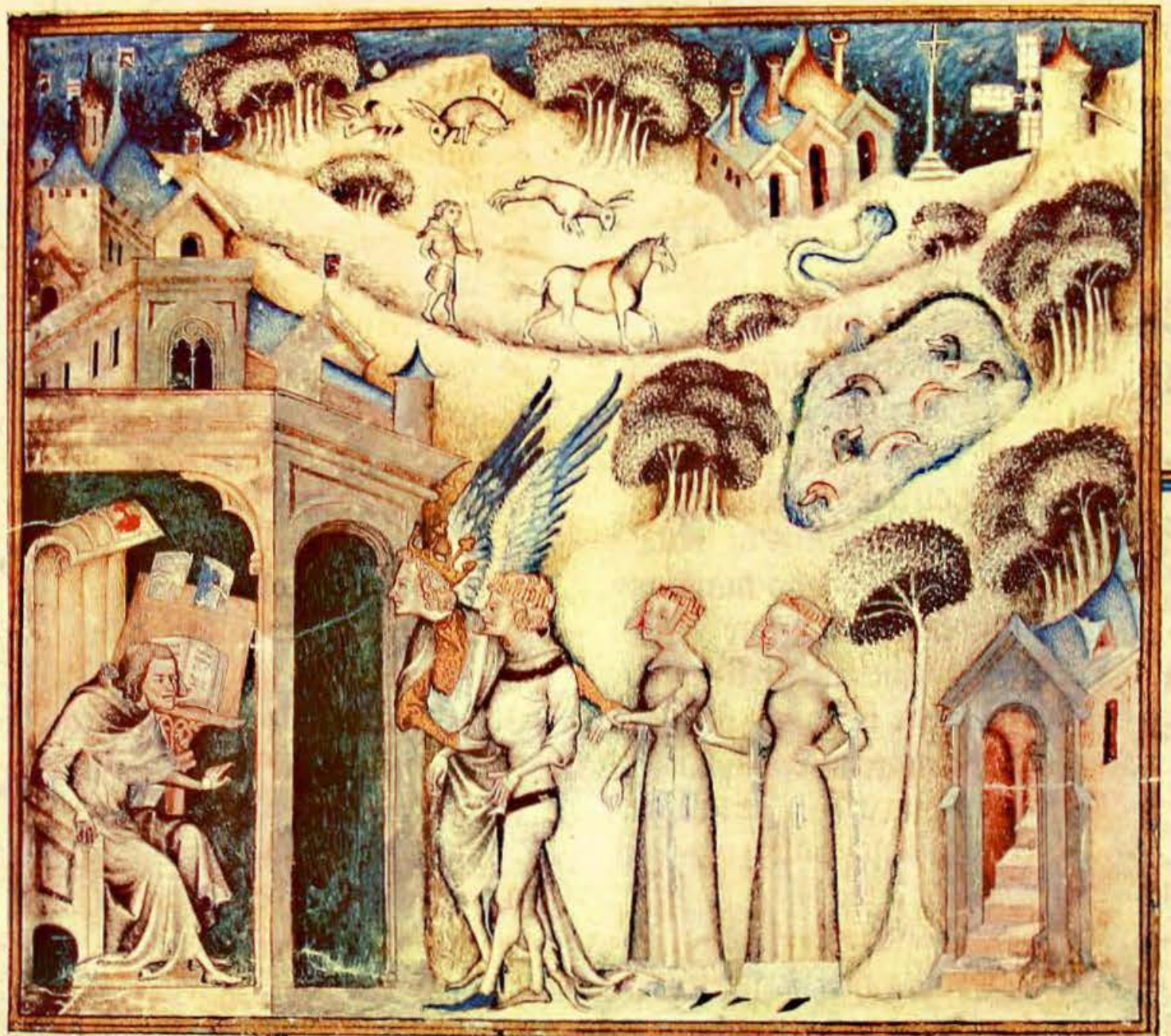
31. Li vedo (*veggo*) da ognuna delle due schiere (*d'ogne parte*) farsi avanti sollecita (*farsi presta*) ciascuna ombra e baciarsi una con l'altra (*una con una*) senza fermarsi, contente di questa breve gioia (*a breve festa*):



Purgatorio XXVI, 118

Da una raccolta delle opere di Guillaume de Machaut: l'Amore presenta al poeta le figure allegoriche del Dolce-pensiero, del Piacere e della Speranza (a sinistra); la Natura presenta al poeta le figure allegoriche del Sentimento, della Retorica e della Musica (a destra).

Min. pariglina -
a. 1370 circa -
(Parigi, Biblioteca
Nazionale - Ms. Fr.
1584 - f. D; f. E)



34. allo stesso modo dentro la loro fila
seura (bruna) le formiche si toccano
l'un l'altra con il muso (s'ammusa),
forse per cercare di sapere (ad espiar)
la via da percorrere e il cibo che po-
tranno trovare (lor fortuna).

37. Non appena le due schiere interrompo-
no (partono) l'abbraccio (accoglienza
amica), prima di aver compiuto il pri-
mo passo per procedere (trascorra) ol-
tre quel punto (lì), ciascuna si sforza
(s'infatica) di gridare con voce che su-
peri (sopragridar) (quella dell'altro
gruppo):

40. la seconda (nova) schiera: «Sodoma e
Gomorra»; e la prima: «Pasifae si na-
sconde nella vacca, affinché il toro pos-
sa soddisfare il suo istinto (a sua lus-
suria corra)».

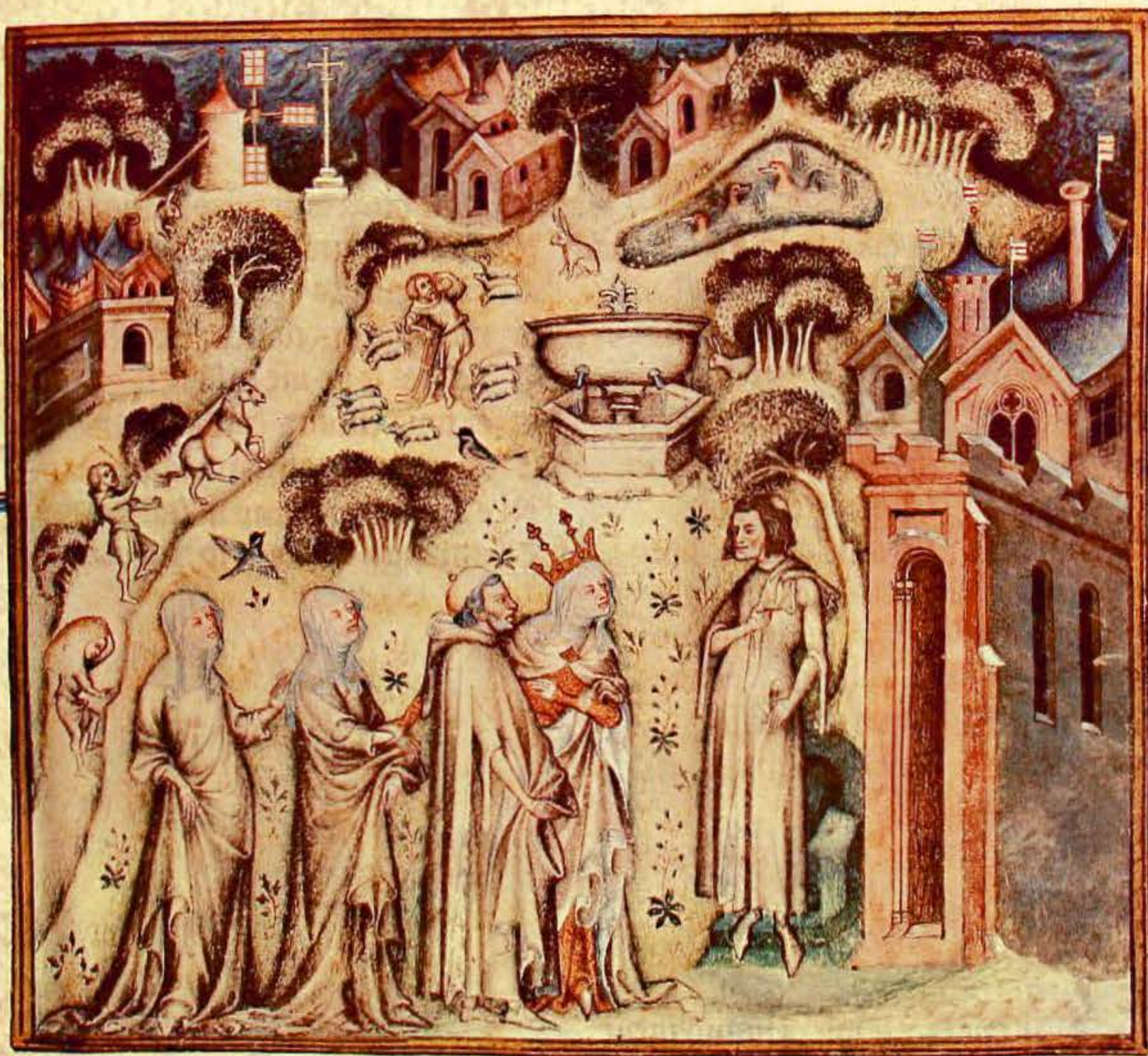
Nel settimo e ultimo girone del pur-
gatorio sono puniti i lussuriosi che, per
il contrappasso, ora ardono tra le flam-
me come un tempo si lasciarono bru-

34 così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica,
forse ad espiar lor via e lor fortuna.

37 Tosto che parton l'accoglienza amica,
prima che 'l primo passo li trascorra,
sopragridar ciascuna s'affatica:

40 la nova gente: «Sodoma e Gomorra»;
e l'altra: «Nella vacca entra Pasife,
perché 'l torello a sua lussuria corra».

43 Poi come grue ch'alle montagne Rife
volasser parte e parte inver l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,



L'opera di Guillaume de Machaut, il grande poeta e musicista francese del '300, continua la tradizione del "trobar clus" della lirica provenzale in un contenuto idealizzato e ricco di allegorismo al modo dei trovatori. A queste sue caratteristiche si è ispirato un artista di rara abilità, che attraverso la delicata armonia delle sue miniature - nelle quali anche il paesaggio appare frutto di una costante volontà di idealizzazione - rivive l'eco dei "versi d'amore" dei "poeti cortesi", dimostrando ancora una volta l'interdipendenza che sussiste in tutto il Medioevo tra pittura e poesia.

- 46 l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si convene;
- 49 e raccoslansi a me, come davanti,
essi medesmi che m'avean pregato,
attenti ad ascoltar ne' lor sembianti.
- 52 Io, che due volte avea visto lor grato,
incominciai: «O anime sicure
d'aver, quando che sia, di pace stato.
- 55 non son rimase acerbe né mature
le membra mie di là, ma son qui meco
col sangue suo e con le sue giunture.

ciare dal fuoco del desiderio. Essi appaiono divisi in due schiere: coloro che, pur peccando secondo natura, seguirono solo l'istinto senza che mai intervenisse il freno della ragione, e coloro che peccarono contro natura. Il primo gruppo procede tra le fiamme da sinistra verso destra, nella direzione abituale che si segue nel purgatorio, il secondo da destra verso sinistra, per sottolineare la innaturalità del vizio di sodomia. Quando le due schiere si incontrano, le anime si baciano, in una effusione di affetto nella quale il ricordo del peccato di un tempo appare ora sublimato in un puro ardore di carità. Nel momento in cui le ombre si separano, i sodomiti gridano il nome delle due città bibliche di Sodoma e Gomorra, simbolo di ogni corruzione (Genesi XVIII, 20; XIX, 24-25); i lussuriosi secondo natura ricordano un infamante esempio di lussuria: Pasifae, moglie di Minosse, re di Creta, si unì ad un toro, di cui si era innamorata, dopo essersi introdotta in una vacca di legno costruita per lei da

Dedalo; da questa unione nacque il mostruoso Minotauro (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* VIII, 132; Virgilio - *Eneide* VI, 24-26; *Inferno* XII, 12 sgg.).

43. Poi simili a gru che (disponendosi in due gruppi) volino in parte verso le montagne del settentrione (*montagne Rife*) e in parte verso i deserti africani (*arene*), queste desiderose di fuggire (*schife*) il freddo, quelle il caldo.

Dante presenta una similitudine ipotetica (*volasser*), in quanto le gru volano in massa per svernare al sud nella stagione fredda o per ritornare, nella stagione calda, alle loro sedi nordiche, qui indicate, secondo la geografia antica e medievale, col nome dei monti Rifei o Iperborei, posti all'estremo limite settentrionale dell'Europa. Al Poeta che presenta per la terza volta una similitudine ispirata alle gru (cfr. *Inferno* V, 46-47; *Purgatorio* XXIV, 64-66), interessa rilevare il separarsi delle due schiere di penitenti dopo l'incontro e il loro ordinato disporsi su due file.

46. un gruppo si allontana (verso sinistra), l'altro procede (verso destra, nella stessa direzione dei poeti); e ricominciano, piangendo, l'inno «*Summae Deus clementiae*» (*primi canti*; cfr. canto XXV, 121) e gli esempi (*gridar*) più adatti al loro tipo di lussuria (*che più lor si conviene*; cfr. canto XXV, 128 sgg.);
49. e quegli stessi che mi avevano pregato (di parlare) si riaccostano a me, come prima (cfr. versi 13-15), mostrandosi nell'aspetto (*sembianti*) attenti ad ascoltare.
52. Io, che per due volte (ora e prima dell'arrivo dei sodomiti) avevo visto ciò che essi desideravano conoscere (*lor grato*), incominciai: «O anime sicure di conseguire, presto o tardi (*quando che sia*), una condizione di felicità,
55. le mie membra non sono rimaste (*rimase*) in terra (*di là*) né giovani (*acerbe*; per morte precoce) né vecchie (*mature*; per morte naturale nella vecchiaia), ma esse sono qui con questo corpo che vedete (*meco*) con il loro (suo) sangue e con i loro (*sue*) nervi (*giunture*).
58. Da questo monte (*quinci*) salgo verso il cielo per non essere più ottenebrato (*cieco*) (dal peccato e dall'errore): c'è una donna (Beatrice per molti, la Vergine per alcuni) nel paradiso (*di sopra*) che mi ha impetrato grazia da Dio (*m'acquista grazia*), per la quale grazia (*per che*) io porto il mio corpo (*'l mortal*) nel mondo del purgatorio (*per vostro mondo*).

Certo mei paradisi dat spem.
Gaudia finit, atq; nā cōfeto uite.
Lux ē cetera nō ut mundana lucerna
S; semp lucens ē lumina sūmagis ducens.

Ergo sum rerum datus
lumen sibi uerum.

Hic post me tecta thesauri sunt pretiosi.

Qui sunt exosi qui sunt feritate infecti.

Hic latet hecumen lux ego, in postiora.

Ostendiq; fora que sunt spectare seuerā.

Perfidie sunt ea sunt crudelia iussa.

Crimina passa sunt nō dilecta prius.

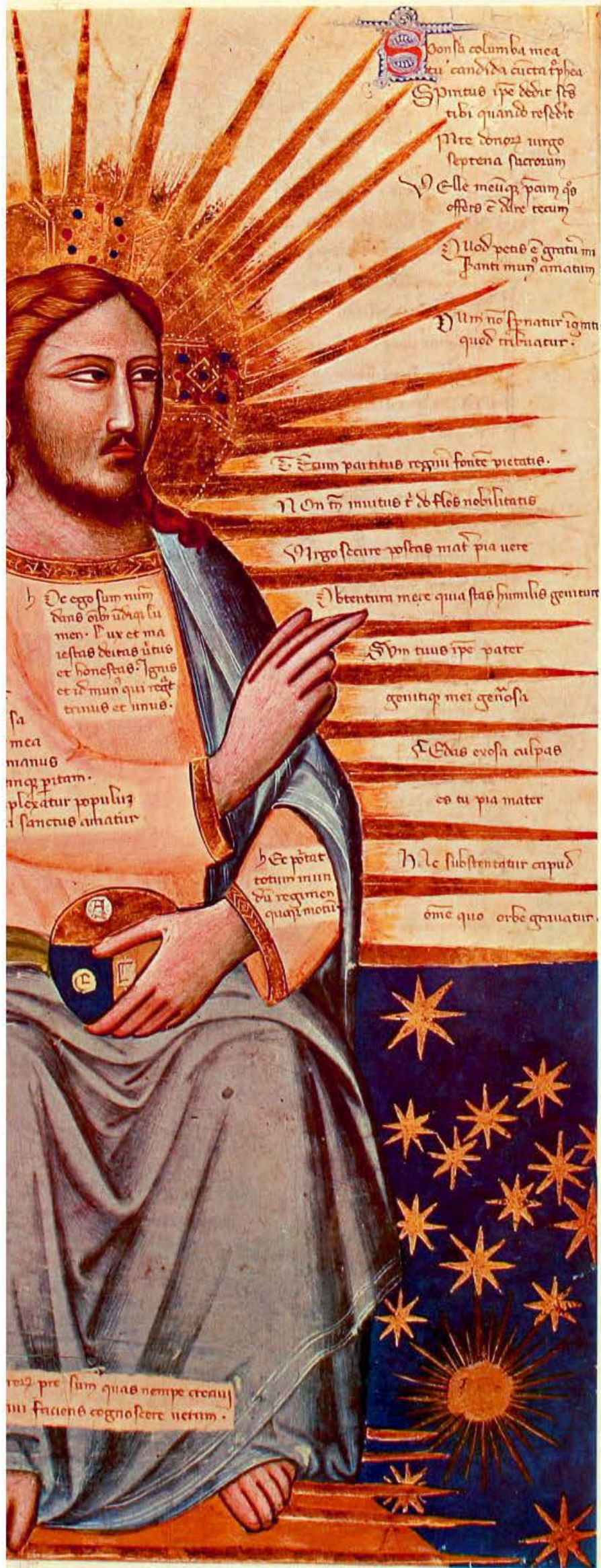
Omne esse uolo tibi nūc & semp apertus.

Et menti certos tibi quicq; condere nolo.

Hic stat
q; dei sūt
iudici o
benedi
Parte
meo sa
ci hap
tismate
nempe
lauac.
hume
nuc
meum
regni
uita
erophet
Dentū
malis
ubi q
fate
quisq
fide

S. Extern
uirtute
hec donat
lutein. H
dat uitam
hec mor
Lea

Ann pater ei
E. quas salu



61. Ma possa (se) essere presto appagato (sazia tosto divegna) il vostro maggior desiderio (voglia), cosicché vi accolga (v'alberghi) l'Empireo, il cielo che è pieno di amore e che racchiude tutti gli altri cieli (più ampio si spazia),
64. ditemi (in nome di questo augurio), affinché anche di questo io possa scrivere (ancor carte ne verghi), chi siete voi, e chi è quella schiera che procede in direzione opposta alle vostre spalle (di retro a' vostri terghi).
67. Come (non altrimenti) si confonde (si turba) stupefatto (stupido) il montanaro, e meravigliandosi (rimirando) ammutolisce (ammuta), quando rozzo e selvatico entra in città (s'inurba),
70. allo stesso modo (che) fece ciascuna anima nel suo aspetto (paruta); ma dopo che si furono liberate (scariche) dallo stupore, il quale negli animi elevati (alti) presto si attutisce (s'attuta: perché subentra la riflessione).
73. «Beato te» ricominciò l'anima che prima mi aveva interrogato (m'inchiese), «che per morire in grazia di Dio (per morir meglio), fai (imbarche) esperienza del nostro mondo (marche: regioni)!
76. Le anime che camminano in direzione opposta alla nostra (che non vien con noi), hanno offeso (Dio) con il peccato (di ciò) per il quale Cesare una volta (già), mentre celebrava il trionfo (trionfando), si sentì ironicamente (contra sé) chiamare regina:

Guido Guinizelli presenta il secondo gruppo dei lussuriosi, coloro che si macchiarono del peccato di sodomia, peccato che alcune fonti storiche (Svetonio - *Vitae Caesarum* 49; e, come fonte diretta di Dante, Uguccone da Pisa nelle *Magnae Derivationes*) attribuiscono anche a Caio Giulio Cesare. Questo fu accusato di aver avuto rapporti contro natura con Nicomede, re di Bitinia (da ciò deriva l'espressione del verso 78: *regina*), e mentre celebrava il trionfo militare dopo la spedizione vittoriosa in Gallia fu schernito dai suoi stessi soldati.

Purgatorio XXVI, 129

"Poëmata" di Convelevole dn Prato.

Min. toscana - n. 1335-1340. (Londra,

British Museum - Ms. Royal 6.E. IX - f. 4 v)

79. per tale peccato (*però*) si allontanano (*si parton*) da noi gridando "Sodoma", rimproverando se stessi, come hai udito, e con la vergogna (*vergognando*) completano l'opera purificatrice della fiamma (*aiutan l'arsura*).
82. Il nostro peccato invece avvenne tra persone di sesso diverso (*fu ermafrodito*); ma poiché (*pur non peccando contro natura*) non osservammo la leg-

Da "Roman de Troyes" di Benoit de Sainte-Maure:
Ettore uccide Patrolo;
riunione di eroi greci e troiani.

Min. di scuola probabilmente bolognese -
metà del sec. XIV -
(Vienna, Biblioteca Nazionale
Austriaca - Ms. 2571
[Eug. F. 67] - f. 53 r; f. 77 r)



ge della ragione (*umana legge*: la norma alla quale deve attenersi l'uomo in quanto essere razionale e perciò obbligato a frenare gli istinti), abbandonandoci all'istinto come le bestie.

85. a nostro obbrobrio, gridiamo (*per noi si legge*), quando ci allontaniamo dall'altra schiera (*partinci*), il nume di Pasifae, colei che si fece bestia nel legno fatto in forma di bestia (*s'imbestiò nelle 'inbestiate schegge*).

Dante nel verso 82 ha trasformato in aggettivo il nome di Ermafrodito, figlio di Mercurio e di Venere, il quale, innamoratosi della ninfa Salmace, si unì a lei formando un solo corpo con i caratteri dei due sessi (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* IV, versi 288 sgg.).

88. Ora puoi capire il nostro comportamento qui e il peccato di cui ci macchiamo: se vuoi forse sapere chi siamo (*semo*) con l'indicazione del nostro nome (*a nome*), non è il momento opportuno (*tempo non è*) per farlo, né saprei indicarti i miei compagni.
91. Placherò ben volentieri il tuo desiderio (*farotti ben... volere scemo*) riguardo a me (*di me*): sono Guido Guinizelli; e (benché sia morto non molti anni fa) mi trovo già a purificarmi nel

purgatorio vero e proprio (*già mi purgo*), per essermi pentito prima di giungere al momento estremo della vita (*prima ch'allo stremo*). »

Guido Guinizelli nacque dalla nobile famiglia bolognese dei Principi fra il 1230 e il 1240 e morì nel 1276. Può essere considerato l'iniziatore del dolce stil novo, del quale fu il massimo esponente prima di Guido Cavalcanti. La sua composizione più famosa, "Al cor gentil repara sempre Amore", apre una nuova strada e nell'uso della lingua volgare e nella concezione dell'amore che presuppone la nobiltà dell'animo. Dante lo considerò come il suo maestro nella poesia amorosa, definendolo "saggio" nel sonetto "Amor e 'l cor gentil" della *Vita Nuova* (XX), "nobile" nel *Convivio* (IV, XX, 7), "grandissimo" nel *De Vulgari Eloquentia* (I, XV, 6). Lo pone, tuttavia, nella cornice dei lussuosi per sottolineare la presenza nella sua poesia amorosa di elementi sensuistici, presenza "ch'è pur nella poesia d'amore dantesca anteriore alla *Commedia*, e di cui Dante, patendo fisicamente lo stesso fuoco del Guinizelli e del provenzale Arnaldo, fa qui la « purga »: letteraria e dottrinale" (Mattalia).

94. Ne lo stesso stato d'animo in cui si

Purgatorio XXVI, 118

L'amoroso studio di Dante di fronte alla letteratura francese non si ferma alla parte che poteva essere a lui più congeniale - la lirica amorosa - ma trova un profondo motivo di interesse anche nelle "prose di romanzi". Dopo il sorgere e il trionfale affermarsi della narrativa d'arte in lingua volgare, i principali poemi epici del mondo latino - "Eneide", "Farsaglia", "Tebaide" - vengono ripresi ed elaborati: nasce così il romanzo cortese, nel quale al tema della guerra si affianca quello dell'amore con le sue sottili analisi psicologiche. Dopo il 1160, anno della composizione del "Romanzo di Troia", sono innumerevoli i codici che accompagnano il testo con miniature, nelle quali sembra rivivere lo stesso gusto del meraviglioso e del fastoso che domina l'opera di Benoit de Sainte-Maure.

58 Quinci su vo per non esser più cieco:
donna è di sopra che m'acquista grazia,
per che 'l mortal per vostro mondo reco.

61 Ma se la vostra maggior voglia sazia
tosto divegna, sì che 'l ciel v'alberghi
ch'è pien d'amore e più ampio si spazia,

64 ditemi, acciò ch'ancor carte ne verghi,
chi siete voi, e chi è quella turba
che se ne va di retro a' vostri terghi».

67 Non altrimenti stupido si turba
lo montanaro, e rimirando ammuta,
quando rozzo e salvatico s'inurba,

70 che ciascun'ombra fece in sua paruta;
ma poi che furon di stupore scarche,
lo qual nelli alti cuor tosto s'attuta,

73 «Beato te, che delle nostre marche»
ricominciò colei che pria m'inchiese,
«per morir meglio, esperienza imbarchel

76 La gente che non vien con noi, offese
di ciò per che già Cesar, triunfando,
regina contra sè chiamar s'intese:

79 però si parton "Soddoma" gridando,
rimproverando a sè, com'hai udito,
ed aiutan l'arsura vergognando.

82 Nostro peccato fu ermafrodito;
ma perchè non servammo umana legge,
seguendo come bestie l'appetito,

85 in obbrobrio di noi, per noi si legge,
quando partinci, il nome di colei
che s'imbestiò nelle 'mbestiate schegge.



trovarono (*quali... si fecer*) nell'episodio di dolore e di ira di Licurgo (*nella tristizia di Licurgo*) i due figli quando videro la madre, mi trovai io (*tal mi fec'io*), ma non osai (*non... insurgo*) buttarmi tra le fiamme (*a tanto*).

97. allorché udisti pronunciare il suo nome da Guido, padre (nel campo poetico) mio e degli altri rimatori migliori di me che scrissero (*usar*) versi d'amore dolci ed eleganti;

Stazio nella *Tebaide* racconta che Isifile, diventata schiava di Licurgo, re di Nemea, e incaricata di custodirne il figlioletto, abbandonò quest'ultimo sull'erba per mostrare ai Greci assetati la fonte Langia (cfr. *Purgatorio* XXII, 112); ma un serpente morse il bambino uccidendolo. Isifile venne condannata a morte; mentre era già nelle mani dei carnefici, venne riconosciuta dai figli Toante ed Euneo, che si slanciarono tra i soldati, raggiungendo la madre e portandola in salvo. Dante paragona l'intensità del desiderio che lo spinge ad entrare nel fuoco per abbracciare Guido all'impeto di affetto con il quale i giovani corsero verso la madre.

100. e senza udire e parlare procedetti pensoso osservando a lungo (*lunga fiata*) Guido (*lui*), e, a causa (*per*) del fuoco, non mi avvicinai di più a lui.

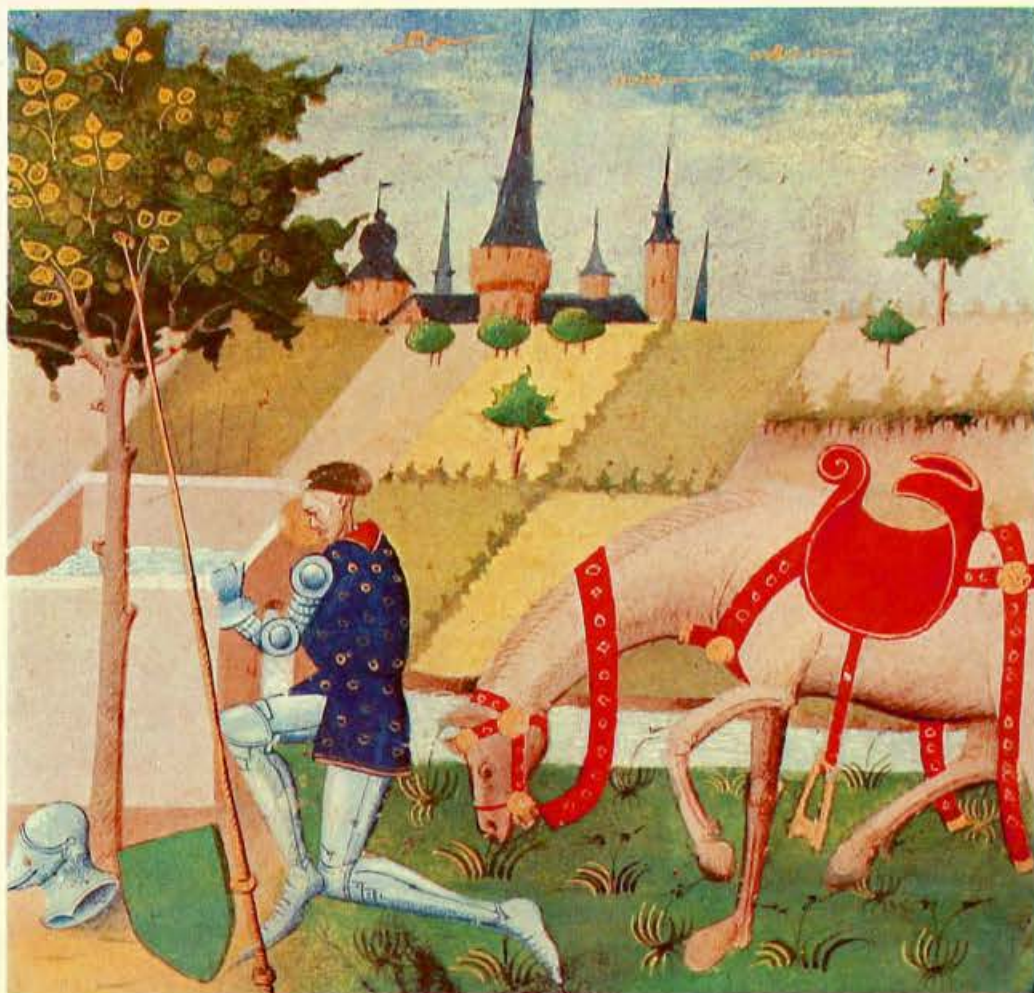
103. Quando fui pago (*pasciuto*) di guardarlo, mi dichiarai (*m'offerai*) tutto pronto a soddisfare le sue richieste (*al suo servizio*) con l'affermazione alla quale tutti credono (cioè mediante il giuramento).

106. Ed egli a me: «Tu lasci dentro di me, per quello che ho udito (cfr. versi 55-60), una impronta così profonda (*tal vestigio*) e così luminosa, che il Letè (il fiume dell'oblio; cfr. canto XXVIII, 127-128) non la potrà cancellare (*forre*) né oscurare (*far bigio*).

109. Ma se le tue parole poco fa mi hanno giurato il vero (*or ver giuraro*), dimmi quale è il motivo (*che è cagion*) per il quale tu dimostri nelle parole e nello sguardo di avermi caro ».

112. Ed io a lui: « Le vostre dolci rime (*detti*), che, finché durerà l'uso di poetare in volgare (*quanto durerà l'uso moderno*), renderanno preziosi anche (*ancora*) i loro inchostri ».

L'affermazione contenuta nel verso 113 è chiarita da un passo della *Vita Nuova* (XXV, 4), dove Dante osserva che "non è molto numero d'anni passati, che apparirò prima questi poete volgari", i quali sostituirono all'uso della lingua latina quello del volgare, conferendo dignità letteraria all'idioma adoperato nella vita quotidiana, al *parlar mater-*



88 Or sai nostri atti e di che fummo rei:
se forse a nome vuo' saper chi semo,
tempo non è di dire, e non saprei.

91 Farotti beu di me volere scemo:
son Guido Guinizelli; e già mi purgo,
per beu dolermi prima ch'allo stremo».

94 Quali nella tristizia di Licurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec' io, ma non a tanto insurgo,

97 quand' io odo nomar se stesso il padre
mio e delli altri miei miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre;

100 e senza udire e dir pensoso andai
lunga fiala rimirando lui,
né, per lo foco, in là più m'appressai.

103 Poi che di riguardar pasciuto fui,
tutto m'offersi pronto al suo servizio
con l'affermar che fa credere altrui.

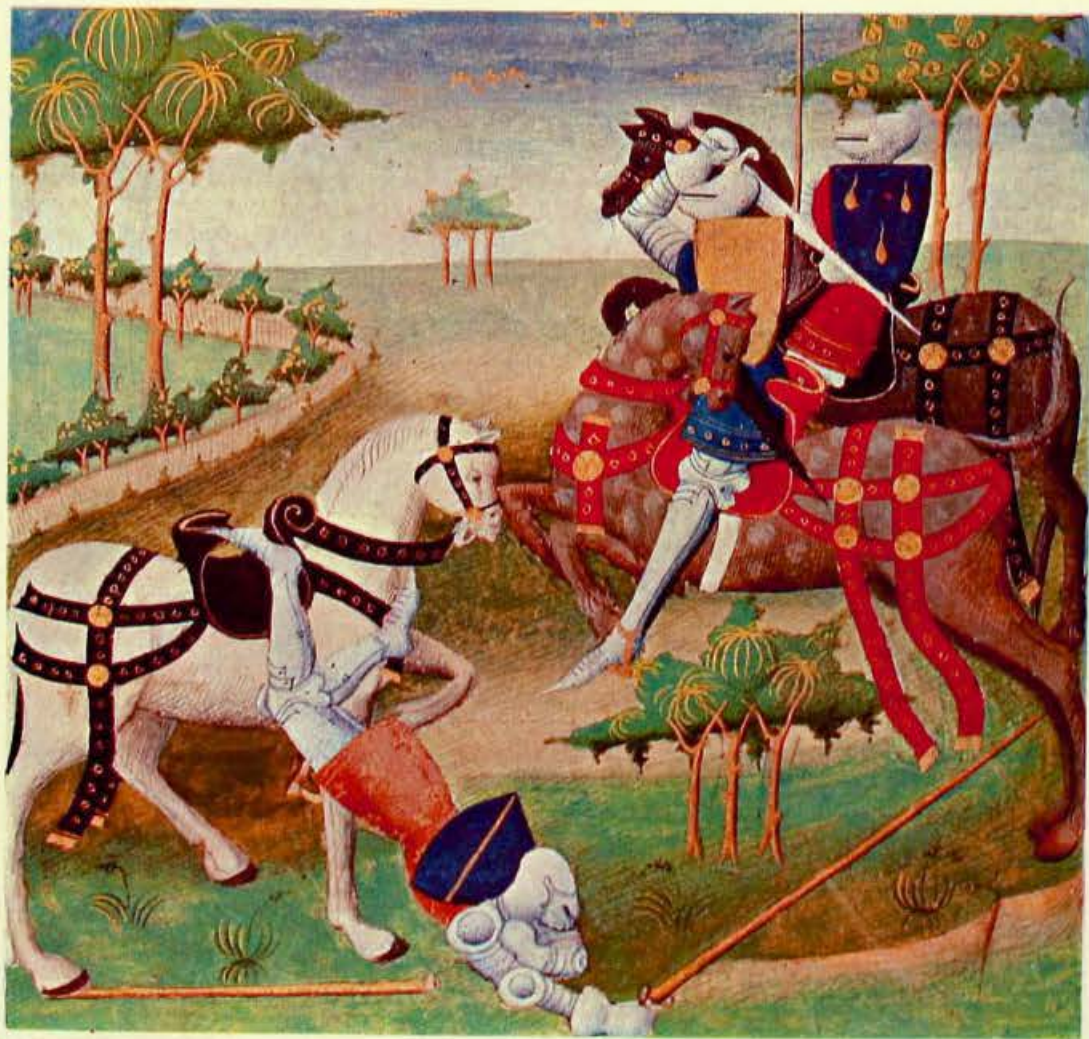
106 Ed elli a me: «Tu lasci tal vestigio,
per quel ch' i' odo, in me e tanto chiaro,
che Letè nol può torre né far bigio.

109 Ma se le tue parole or ver giuraro,
dimmi che è cagion per che dimostri
nel dire e nel guardare avermi caro».

Purgatorio XXVI, 118

Dopo il romanzo cortese di derivazione classica, le "prose di romanzi" - attraverso l'opera di Chrétien de Troyes, da tanti critici considerato il poeta più grande del Medioevo occidentale prima di Dante - prendono ispirazione dalla materia del ciclo brettonico, trovando una fortuna che durerà per secoli, anche dopo la scomparsa della civiltà medievale. Testimonianza la sopravvivenza in pieno '400 di questo particolare genere di romanzo, il codice 527 della Biblioteca di Digione: nella mirabile luminosità delle sue miniature essa conserva quell'ansia del sovrannaturale che contraddistingue la leggenda di Perceval alla ricerca del Santo Graal.

"Roman du Saint-Graal". Min. francese - secolo XV - (Digione, Biblioteca Pubblica - Ms. 527)



Purgatorio XXVI, 82-84

Da "Somme des vices et des vertus" del frate domenicano Lorenz: l'allegoria della castità illustrata con l'episodio biblico di Giuditta e Oloferne e l'allegoria della lussuria illustrata con quello di Giuseppe e la moglie di Putifarre.

Min. francese - inizio del sec. XIV - (Cambridge, St. John's College - Ms. B. 9 - f. 221 v)



no (verso 117), che si impara dalla bocca della madre, di contro al latino imparato sui testi.

115. «O fratello», disse, «questo che ti indico (cerno) con il dito», e additò uno spirito davanti, «fu migliore artefice (fabbro) nell'uso della sua lingua materna (del parlar materno).

Colui che, secondo il Guinizelli, fu miglior poeta nella sua lingua - il provenzale - di quanto il Guinizelli stesso lo fosse nella sua - l'italiano - è Arnaldo Daniello (Arnaut Daniel), uno dei più grandi trovatori provenzali, vissuto nella seconda metà del secolo XII. Dante dimostrò per lui una grande ammirazione, tanto da imitarlo nelle *Rime petrose* e da lodarlo in diversi passi del *De Vulgari Eloquentia* (II, II, 9; VI, 6; X, 2; XIII, 2) per l'impegno dell'argomento amoroso e la raffinatezza stilistica. Nel versi 115-117 Dante ammette esplicitamente, attraverso le parole stesse del Guinizelli, che il poeta bolognese rinnovò la poesia italiana mettendosi sulla strada aperta dal Da-

112 E io a lui: «Li dolci detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancora i loro incostri».

115 «O frate», disse, «questi ch' io ti cerno
col dito», e additò un spirto innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno.

118 Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi.

121 A voce più ch'al ver drizzan li volti,
e così ferman sua opinione
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.

124 Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fu che l'ha vinto il ver con più persone.

127 Or se tu hai sì ampio privilegio,
che licito li sia l'andare al chiostro
nel quale è Cristo abate del collegio,

130 falli per me un dir d'un paternostro,
quanto bisogna a noi di questo mondo,
dove poter peccar non è più nostro».

133 Poi, forse per dar luogo altrui secondo
che presso avea, disparve per lo foco,
come per l'acqua il pesce andando al fondo.

niello, tanto nel campo della tecnica, propriamente detta, quanto dell'affinamento linguistico e stilistico" (Matalia).

118. Fu superiore (*soverchiò*) a tutti coloro che scrissero poesie (*versi d'amore*) e prose (*prose di romanzi*) in volgare; non badare agli sciocchi (*lascia dir li stolti*) i quali affermano che è superiore il poeta del Limosino (*Lemosi*).

I *versi d'amore* sono le liriche amoro-rose in lingua provenzale e italiana; le *prose di romanzi* sono le narrazioni di amori e di avventure che caratterizzarono la letteratura in lingua d'oïl, in modo particolare il ciclo brettonico. Quel di *Lemosi* è Girardo (Giraut) di Bornelh, poeta provenzale nato nel Limosino nella seconda metà del secolo XII e definito da Dante il cantore della rettitudine in un passo del *De Vulgari Eloquentia* (II, II, 9). Il suo stile, in confronto a quello prezioso, elaborato e complesso del Daniello, appare più semplice e viene giudicato negativamente da Dante, di contro ad

una diffusa opinione del tempo, che esaltava Girardo come il più grande dei trovatori.

121. (Questi stolti) prestano attenzione (*drizzan li volti*) a quello che si sente dire (*a voce*) più che a quello che è realmente (*al ver*), e così formano (*ferman*) la loro opinione prima di ascoltare (*per lor s'ascolti*) gli argomenti dell'arte o della ragione.
124. Così fecero molti della passata generazione letteraria (*fer molti antichi*) a proposito di Guittone, dando onore (*pregio*) soltanto (*pur*) a lui col ripetere di bocca in bocca lo stesso giudizio (*di grido in grido*), finché ha annullato il suo nome (*l'ha vinto*) il retto giudizio (*il ver*) di molti letterati (*con più persone che hanno ascoltato la voce dell'arte o della ragion*).

Per la figura di Guittone del Viva di Arezzo cfr. la nota al canto XXIV, versi 56-57. Dante, che ha riaperto nei versi 119-120 la vecchia polemica tra Arnaut Daniel e Giraut de Bornelh,

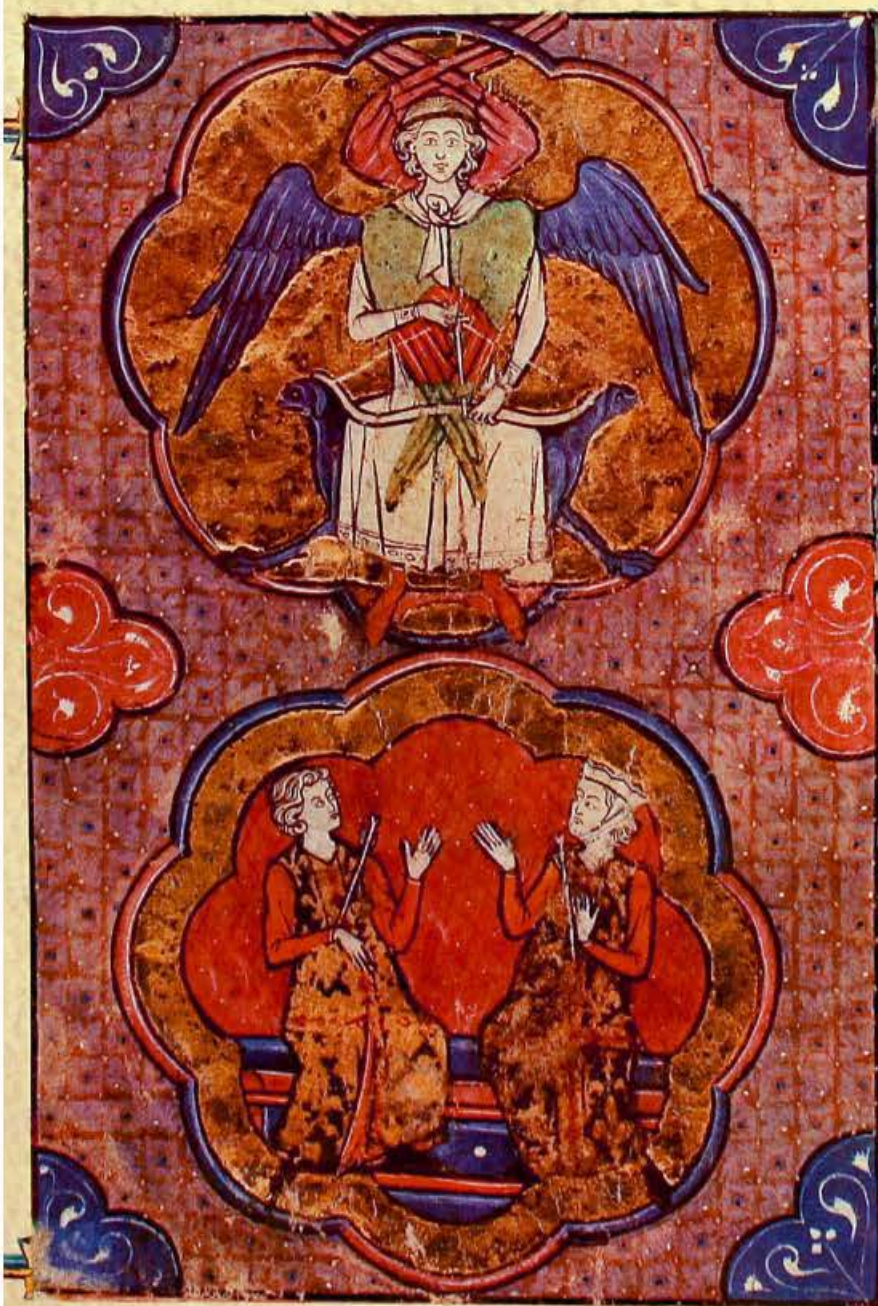
risolvendola in favore del primo per la raffinatezza del linguaggio, ripropone ora, nei versi 124-126, il duro giudizio formulato nel *De Vulgari Eloquentia* (II, VI, 8) e nella *Commedia* (cfr. *Purgatorio* XXIV, 55-62) contro Guittone e i suoi imitatori in nome della superiorità del dolce stil novo. Egli rimprovera il poeta aretino e i suoi seguaci di essere rimasti legati al rozzo linguaggio plebeo, respingendo l'uso del volgare nelle sue forme più eleganti, quale veniva praticato nella nuova poesia.

Contrapponendosi ad una opinione espressa dal Momigliano - secondo il quale in questa parte dell'episodio, che ha per protagonista l'iniziatore della corrente letteraria del dolce stil novo "l'interesse di Dante non è poetico ma letterario, polemico: press'a poco come nell'episodio di Bonaggiunta" - il Roncaglia rileva che ivi "piuttosto che dal lato dell'«interesse letterario», il rischio per la poesia si profila, semmai, proprio dal lato dell'autobiografismo", e ricorda in proposito i pareri formulati dal Torraca ("io sento qui ribollire i rimasugli dei vecchi rancori") e dal Crescini ("Dante perde la pazienza, si abbandona, senza ritengo, alle focose sue predilezioni"). "Ma - aggiunge il critico - la passionalità autobiografica, rilevata da questi giudizi, è mediata dalla fede nella validità assoluta della propria esperienza, onde si trasforma nella contemplazione d'una verità già sofferta, ora posseduta fuori d'ogni contingenza... Il ricordo delle emozioni estetiche provate, e delle certezze intellettuali che ne scaturirono è troppo appassionato per essere «critica»; ma nello stesso tempo è sollevato, attraverso la mediazione d'una matura coscienza critica, su un piano troppo assoluto per essere autobiografia»."

127. Ora se tu godi di un così ampio privilegio, che ti è permesso (*licito*) entrare nel paradiso (*chiostro* che racchiude i beati, come in terra il chiostro racchiude coloro che si dedicano alla vita religiosa) nel quale Cristo è il capo della comunità (*abate del collegio*),
130. recita davanti a Lui (*fatti*) per me un *Pater noster* (*un dir d'un paternostro*), quel tanto che occorre a noi anime del purgatorio (*a noi di questo mondo*), dove non siamo più soggette (*non è più nostro*) alla possibilità di peccare (e perciò bisogna sopprimere l'espressione finale "e non ci indurre in tentazione"). »
133. Poi, forse per dare luogo a un altro dopo di lui (*altrui secondo*) che gli stava vicino, scomparve nel fuoco, come scomparire nell'acqua il pesce che si dirige verso il fondo.
136. Io mi avanzai un poco verso lo spi-

Purgatorio
XXVI, 82-84

Da "Roman de la Poire": la rappresentazione simbolica dell'amore sottomesso all'"umana legge". Min. porigina - ca. 1250-1275. (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Fr. 2186 - f. I v)





- 136 Io mi feci al mostrato innanzi un poco,
e dissi ch'al suo nome il mio disire
apparecchiava grazioso loco.
- 139 E' cominciò liberamente a dire:
«Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
- 142 Ieu sui Aruaut, que pfor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo jorn qu'esper, denan.
- 145 Ara vos prec, per aquela valor
que vos condus al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!»
- 148 Poi s'ascose nel foco che li affina.

rito che mi era stato indicato (al mostrato: cfr. versi 115-116), e dissi che il desiderio di conoscerlo preparava (nella mia anima) una grata accoglienza (grazioso loco) al suo nome.

139. Egli cominciò a dire senza farsi pregare (liberamente): «Tanto (tan) mi è cara (m'abellis) la vostra cortese domanda (deman), che lo (qu'ieu) non mi posso (no me puesc) né voglio (ni voill) nascondermi a voi (a vos cobrire).
142. Io sono (sui) Arnaldo, che plango (pfor) e vado (vau) cantando (cantan); pensoso (consiros) contemplo (vei) la passata (passada) follia (folor), e vedo (vei) gioendo (jausen), davanti a me (denan), il giorno (lo jorn) che spero (qu'esper).
145. Ora (ara) vi (vos) prego (prec), per quella (aquella) virtù (cioè Dio) che vi (vos) conduce (condus) al sommo (al som) della scala (de l'escalina) (del purgatorio), vi sovvenga (sovenha vos) a tempo (a temps) del mio (ma) dolore!»
148. Poi si nascose nel fuoco che li purifica (affina).

Arnaldo Daniello ha parlato in provenzale, dandoci l'unico brano in lingua straniera, ad eccezione di brevi espressioni in latino, contenuto nelle tre cantiche; esso è anche "un documento di familiare consuetudine [da parte di Dante] col provenzale" (Mattalia). L'energia delle immagini penitenziali le quali, a partire dalla conclusione del canto precedente, hanno suggerito il paesaggio di fiamme della cornice del lussuoso, e hanno portato agli effetti di potente drammaticità caratterizzanti il *supernatural* degli esempi di lussuria punita (versi 37-42), si attenua gradatamente, attraverso il filtro di care memorie, nel dialogo con Guido Guinizelli, onde la sparizione di questo spirito nelle fiamme purificatrici (versi 134-135) è resa attraverso un'espressione la quale "allontana l'immagine del muro di fuoco e vi sostituisce il velo muto e tranquillo dell'acqua" (Montagliano). A sua volta il discorso di Arnaldo Daniello, nel quale "non è da vedere un tratto di verismo linguistico; ma piuttosto un gusto di suggestione musicale simile a quello d'un compositore moderno che inserisca nella propria musica modi arcaici, ad esempio, di gregotiano" (Roncaglia), smorza ulteriormente lo spettacolare ed apocalittico tono derivante alla prima parte del canto dal divampare del fuoco - simbolo al tempo stesso della violenza della passione amorosa e di una rigenerazione totale - nell'ultimo girone del purgatorio. Ogni asperità di dramma è come riassorbita nell'accettazione serena ed appassionata del proprio martirio da parte dell'autunno del trovatore provenzale.



urgatorio, Canto XXVII

Il sole sta tramontando sul monte del purgatorio quando l'angelo della castità, dopo aver cantato la sesta beatitudine evangelica « Beati mundo corde! », invita i tre poeti ad entrare nelle fiamme che occupano il settimo girone, per poter proseguire il loro viaggio. Ma Dante esita, pieno di paura, e Virgilio deve intervenire per far presente al discepolo che nel purgatorio le pene possono tormentare, ma non uccidere. Tuttavia solo quando il maestro gli ricorda che al di là di quel muro di fiamme egli potrà finalmente vedere Beatrice, Dante si decide e segue la sua guida nel fuoco, mentre Stazio chiude il piccolo gruppo. Virgilio, per esortare il discepolo e sostenerlo nel difficile momento, continua a parlare di Beatrice finché, guidati da un canto, i tre poeti escono dalle fiamme, trovandosi davanti a un angelo, che li invita a salire prima che sopraggiunga la notte. Poco dopo, tuttavia, essendo tramontato il sole, essi si coricano su tre gradini tagliati nella roccia, per aspettare il nuovo giorno. Il Poeta, mentre osserva il cielo stellato, viene preso dal sonno; quando l'alba è vicina egli sogna una giovane donna, bella e leggiadra, che percorre la campagna cogliendo fiori e che, cantando, rivela il proprio nome: è Lia, che fu la prima moglie di Giacobbe e rappresenta il simbolo della vita attiva, mentre Rachele, che fu la seconda moglie del patriarca ebraico, è simbolo della vita contemplativa. Ogni tenebra è scomparsa quando Dante si risuota dal sonno; subito dopo il maestro gli spiega che è ormai vicina quella felicità che tutti i mortali cercano ansiosamente e che è simboleggiata dal paradiso terrestre. Virgilio, dopo aver accompagnato Dante fino al termine della scala che conduce all'Eden, si congeda da lui: il suo compito si è concluso, il discepolo ha raggiunto la totale purificazione e non gli resta che attendere la venuta di Beatrice.

INTRODUZIONE CRITICA

Con la vista dei lussuriosi che si purificano nel fuoco ha termine l'esperienza compiuta da Dante nei primi due regni dell'oltretomba. A partire da questo momento fino alla fine della seconda cantica la vicenda itinerale del pellegrino assumerà un colore più decisamente allegorico, venendo a mancare ad essa lo sfondo storico, determinabile attraverso il riferimento a personaggi e fatti realmente accaduti in terra, che ha sin qui caratterizzato gli incontri del protagonista con le anime dei dannati o dei promessi alla beatitudine.

Uno studioso americano, il Singleton, distingue nel personaggio che parla in prima persona nella *Commedia* un "io-individuo", storicamente identificabile in Dante Alighieri, e un "io" più generale, a carattere simbolico: un "io-umanità" che egli definisce, richiamandosi ad un celebre dramma medievale, "Chiunque". Per il Singleton, i canti proemiali del poema avrebbero quale loro protagonista: questo secondo "io", questo "io" che non si identifica storicamente nella concretezza di una persona vissuta, ma che agisce sul lettore con la portata vasta e suggestiva di un riferimento diretto al destino umano. Considerazioni analoghe possono essere svolte anche in rapporto ai canti successivi, poiché sempre, nella presentazione che il Poeta fa di sé in quanto protagonista dell'opera, coesistono queste due forme di intendere la soggettività, prevalendo ora l'una ora l'altra a seconda delle esigenze della narrazione.

Così, se nei dialoghi con le anime ha il sopravvento, sul Dante-simbolo, il Dante storico, ricco di una personale esperienza e di un sentire che questa esperienza traduce sempre in travaglio morale, nei momenti in cui l'elemento umano è messo in ombra da quello sovranaturale il protagonista della *Commedia* tende a coincidere con l'uomo assunto nella sua tipicità, onde talvolta il suo sentire sembra contraddire quello, esprime la volontà ferma e il coraggio, del Dante personaggio storico. Basti pensare, ad esempio, al tema ricorrente della paura, il quale chiaramente allude ad una condizione generica, propria dell'uomo non ancora libero dal peccato e bisognoso di un soccorso per diventarlo. Questo tema, trattato dall'autore con effetti a volte di indubbia comicità, come in certe inflessioni dell'episodio davanti alle porte di Dite o della pagina dedicata al volo sulla groppa di Gerione o in tutto il movimentatissimo episodio della bolgia dei barattieri, acquista un notevole risalto nella prima parte del canto XXVII del *Purgatorio*. Ivi, "cessata la rivista delle anime purganti (o delle dannate e delle purganti), dove domina l'individualità storica e dei visitati e dello stesso visitatore", ricompare "l'intelaiatura affabulatrice del viaggio, dove il protagonista è l'«io» che è altresì «noi»" (Contini).

La critica ha cercato per diverse vie di annettere alla poesia solenne che contraddistingue la seconda parte del

canto (poesia dei silenzi e delle meditazioni notturne, poesia della piccolezza dell'uomo nelle dimensioni dell'universo, poesia del risveglio in una natura vergine, ignara del peccato) e che culmina nel congedo tragico di Virgilio, anche l'episodio che ne occupa la prima parte: quello che ci mostra Dante - (*e io pur fermo e contra coscienza*) - riluttante ad affrontare l'ultima prova dolorosa che attende le anime prima che possano accedere al paradiso terrestre. Tentativi del genere non riescono tuttavia a persuadere. Quando il Momigliano, ad esempio, in merito all'espressione sopra riferita, parla di un verso "unico, incrollabile sotto i colpi reiterati delle parole di Virgilio", non tiene conto del contesto indubbiamente orientato verso il comico, in cui tale endecasillabo si trova inserito. L'aspetto bonario di questa rappresentazione della paura del protagonista - cui il riferimento alla vista di cadaveri (verso 15) o di bruciati vivi (verso 18) non riesce a conferire la consistenza di un sentimento provato in prima persona - si rende palese nella sua conclusione (terzina 43), a proposito della quale il Contini rileva: "la situazione infantile di Dante sottolineata da quella sottilissima spia linguistica che è il pronome allocutorio di prima plurale, *volenci star di qua?* (non si dice infatti ai bambini: «Come siamo belli oggi!»?), è indicativa del prevalere in lui dell'istinto *contra coscienza*". Ora nessuna situazione caratterizzata dall'affermarsi dell'istinto in quanto tale è mai presentata nella *Commedia* in termini di un dramma che non sia puramente simbolico, e pertanto, là dove questo dramma vuole affermarsi come reale, si determina una sproporzione fra i due piani fondamentali (quello letterale e quello allegorico) della rappresentazione, con esiti tendenti al comico.

La seconda parte del canto isola le figure dei tre viandanti sullo sfondo di una notte viva di inespressi presagi, in accordo con la grandiosa determinazione astronomica dei versi dell'esordio, nei quali l'impassibilità del decorso degli eventi naturali inquadra la passione del Dio fatto uomo (verso 2). Rimandare in proposito, come fa il Momigliano, all'atmosfera che caratterizza un componimento come *L'infinito* del Leopardi, può riuscire utile nei margini di una larghissima approssimazione, ma allora tanti altri riferimenti potrebbero risultare ugualmente validi. Ciò che distingue il respiro cosmico che anima questa pagina commossa, dalle meditazioni notturne degli scrittori più vicini a noi nel tempo, è il senso di fiduciosa attesa che la pervade, l'armonia che si istituisce tra il soggetto contemplante e la natura di cui si sente parte, oltre che osservatore. Dante non esprime un desiderio di « naufragare » nel mare dell'essere, di sfuggire in tal modo al tormento della coscienza, ma, assorto (*si ruminando e si mirando in quelle*) nella contemplazione di astri che gli indicano senza errore il cammino che deve seguire, cede ad un sonno apportatore, per via di prefigurazioni simboliche, di verità.



Canto XXVII

Dante, Virgilio e Stazio
nel girone del lussuriosi.
La Commedia, Purgatorio.
Min. di scuola probabilmente
fiorentina - metà sec. XIV -
(Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 109 v)



- 1 Si come quando i primi raggi vibra
là dove il suo fattor lo sangue sparse,
cadendo Ibero sotto l'alta Libra,
- 4 e l'onde in Gange da nona riarse,
sì stava il sole; onde 'l giorno sen giva,
come l'angel di Dio lieto ci apparse.
- 7 Fuor della fiamma stava in su la riva,
e cantava «*Beati mundo corde!*»
in voce assai più che la nostra viva.

1. In quella posizione nella quale (si come quando) manda (vibra) i suoi primi raggi sulla città (là: a Gerusalemme) nella quale (dove) il suo Creatore (fattor) sparse il sangue (per la salvezza degli uomini), mentre l'Ebro (Ibero) si trova (cadendo) sotto la costellazione della Libra alta nel cielo.

4. e le acque (onde) del Gange sono riarse dal calore del mezzogiorno (da nona), in questa posizione (sì) si trovava il sole nel purgatorio; per la qual cosa il giorno tramontava (sen giva), allorché ci apparve l'angelo di Dio splendente di gioia (lieto).

Dante, attraverso questa complessa similitudine, vuole spiegare che nel purgatorio è l'ora del tramonto, mentre agli antipodi, a Gerusalemme, è l'alba. Nei due punti estremi del mondo suona la mezzanotte in Spagna - dove il fiume Ebro è a 90° di longitudine ovest da Gerusalemme, e si trova in questo momento sotto la costellazione della Libra - e il mezzogiorno sul fiume Gange, in India, posta a 90° di longitudine est da Gerusalemme. Anche se l'ora nona corrispondeva alle 3 pomeridiane, l'espressione nona veniva usata comunemente per indicare il mezzogiorno.

Come quelli dei canti II, IX, XV, XIX, XXV, anche questo esordio determina l'ora del sacro monte attraverso una serie di riferimenti alla posizione degli astri in rapporto alla terra. L'astronomia è elemento non trascurabile nella poesia della *Commedia*, non solo, come rileva il Momigliano, perché "questi sguardi rivolti alle rivoluzioni degli astri accrescono la solennità dell'ascesa di Dante e ne approfondiscono il significato spirituale", ma anche in quanto risulta "parte essenziale della concezione totale di un mondo fisico, morale e poetico, ed ha anche una funzione squisitamente artistica per le immagini peregrine che richiama e persino per la possibilità che offre di arricchimento del linguaggio e delle immagini, con l'introduzione di vocaboli suggestivi, di luoghi, di astri, di vocaboli anche tecnici, il cui valore nella poesia Dante artista ben sapeva valutare" (Gallardo). Naturalmente occorre sempre tener presente che in Dante l'immagine peregrina o il dato tecnico non sono mai assunti gratuitamente, per la capacità che è in essi di stupire, ma si giustificano pienamente nello stile alto o «tragico», che acquista rilievo sempre più evidente a mano a mano che la narrazione porta il pellegrino ad allontanarsi dalle regioni del «comico»: la terra abitata e l'inferno che di essa rappresenta una contraffazione in chiave sarcastica e caricaturale.

Le due terzine iniziali di questo canto sono caratterizzate, nei primi quattro versi, da un'estrema concentrazione espressiva; quest'ultima si scioglie nelle

cadENZE più riposate con cui, nei versi 5 e 6, ha inizio la narrazione. La capacità di sintesi del Poeta si riflette nella compagine sintattica retta dalla comparativa *si come*... (in particolare nelle forme echeggianti l'ablativo assoluto latino, dei versi 3 e 4) non meno che nel robusto impasto lessicale. Quest'ultimo conferisce intensa vitalità ad aspetti del mondo che siamo solitamente portati a considerare, se non in termini di stasi, in termini di moto lentissimo: il sole, attraverso una mediazione di origine classica (nella mitologia il dio solare era munito di faretra e di frecce), aggredisce con violenza il mondo nel momento in cui sorge (*i primi raggi vibra*), mentre la posizione dell'Ebro rispetto al cielo delle stelle fisse è suggerita in termini di un moto energico e quasi disperato - come un inabissarsi nel buio (*cadendo Ibero sotto l'alta Libra*) - e quella del Gange propone nuovamente, in *riarse*, il motivo della luce diurna considerata come una forza irresistibile ed insaziata.

7. Stava sull'orlo della cornice al di fuori del fuoco, e cantava «Beati i puri di cuore! (la sesta beatitudine evangelica: cfr. Matteo V, 8)» con una voce assai più chiara di quella umana (che *la nostra*).
10. Poi «Non si può procedere oltre, anime sante, se prima il fuoco non fa sentire il suo morso: entrate in esso, e ascoltate il canto che si ode al di là delle fiamme (*d'i là*)»

È chiaro che l'osservazione dell'angelo non è limitata al tre poeti, ma si estende a tutte le anime del purgatorio che, compiuta la loro purificazione, sono finalmente ritenute degne del paradiso. Le fiamme del settimo girone adempiono così ad un duplice compito: esse costituiscono la pena per i lussuriosi e concludono, attraverso un'ultima sofferenza, tutto il ciclo di espiazione dell'anima redenta (con il fuoco, del resto, Dante ha sintetizzato i tormenti del purgatorio: cfr. *Inferno* I, versi 118-120); il passaggio attraverso il fuoco simbologgerrebbe così "il ritorno dell'uomo allo stato di innocenza primitiva" (Nardi) prima dell'ingresso nel paradiso. Occorre inoltre ricordare che, secondo una tradizione patristica e medievale, la spada fiammeggiante impugnata dai Cherubini posti da Dio a guardia del paradiso terrestre dopo la



- 10 Poscia «Più non si va, se pria non morde, anime sante, il foco: intrate in esso, ed al cantar di là non siate sorde»
- 13 ci disse come noi li fummo presso; per ch' io divenni tal, quando lo 'ntesi, qual è colui che nella fossa è messo.
- 16 In su le man commesse mi protesi, guardando il foco e imaginando forte umani corpi già veduti accesi.
- 19 Volsersi verso me le buone scorte; e Virgilio mi disse: «Figliuol mio, qui può esser tormento, ma non morte.



Purgatorio XXVII, 8

"Allegoria della temperanza" di Martino di Bartolommeo (a. 1389-1435). (Siena, Palazzo Pubblico)

cacciata di Adamo ed Eva (*Genesi* III, 24), deve essere interpretata come un muro di fuoco che chiuse l'Eden dopo il peccato originale.

13. ci disse non appena gli fummo vicino; per la qual cosa io, quando intesi le sue parole, divenni pallido e gelido (*tal*) come un cadavere (*qual è colui che nella fossa è messo*).
16. Tenendo con le mani giunte (*in su le man commesse*) il mio corpo piegato indietro mi protesi in avanti (con lo sguardo), scrutando il fuoco e immaginando con estrema lucidità (*forte*) corpi umani già veduti bruciare sul rogo.

Corpi... accesi; la condanna al rogo era frequente nel medioevo. Dante stesso vi era stato condannato in contumacia a Firenze il 10 marzo 1302.

19. Le mie valenti guide (*buone scorte*) si volsero verso di me; e Virgilio mi disse: « Figlio mio, nel purgatorio (*qui*) può esserci tormento, ma non morte.
22. Ricordati, ricordati! E se io ti ho guidato in salvo persino sul dorso di Gerione, che cosa non farò ora che sono più vicino al mondo della Grazia (*presso più a Dio*)?

Virgilio, per rincuorare Dante ed esortarlo ad avere la massima fiducia nel suo maestro, gli ricorda l'episodio più significativo, fra i tanti, nel quale il suo intervento ha aiutato il discepolo a superare il pericolo e la paura: allorché lo portò sul dorso di Gerione (*Inferno* XVII, 1 sgg.), il simbolo stesso della frode.

25. Sappi per certo che se anche tu rimanessi ben mille anni in mezzo (*dentro all'alvo*) a questo fuoco, esso non potrebbe privarti neppure di un capello.
28. E se tu forse credi che io ti inganni, avvicinarti alla fiamma (*fatti ver lei*), e fatti dare una prova (*credenza*) (della verità delle mie parole) dal lembo della tua veste (accostandolo al fuoco) con le tue mani,
31. Deponi ormai, deponi ogni timore (*temenza*): volgiti da questa parte; vieni ed entra sicuro! Ed lo ostinatamente (*pur*) fermo e ciò contro la voce della coscienza (che mi comandava di ubbidire a Virgilio).

- 22 Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora presso più a Dio?
- 25 Credi per certo che se dentro all'alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
non ti potrebbe far d'un capel calvo.
- 28 E se tu forse credi ch'io t'inganni,
fatti ver lei, e fatti far credenza
con le tue mani al lembo de' tuoi panni.
- 31 Pon giù omai, pon giù ogni temenza:
volgiti in qua; vieni ed entra sicuro!
E io pur fermo e contra coscienza.

34. Quando mi vide continuare a stare (*star pur*) fermo e duro, un poco turbato, disse: «Pensa ora, figlio: solo questo ostacolo (muro) ti divide da Beatrice».
37. Come Piramo morente (*in su la morte*) aperse gli occhi davanti a Tisbe che gli gridava il proprio nome (*al nome di Tisbe*), e la guardò, nel momento in cui il gelso divenne vermiglio.
40. (rianimandomi) allo stesso modo, mentre la mia ostinazione cedeva (*la mia durezza fatta solta*), mi volsi verso la mia saggia guida, udendo il nome di Beatrice che mi risorge (*rampolla*) sempre nella mente.

La leggenda di Piramo e Tisbe è narrata da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (IV, 55-166). I due giovani babilonesi, il cui amore era ostacolato dalle rispettive famiglie, si diedero convegno sotto un gelso. Tisbe, arrivata per prima, fu costretta a fuggire dalla comparsa improvvisa di una leonessa, abbandonando sul luogo un velo, che la belva poi macchiò di sangue. Quando Piramo sopraggiunse, credendo che Tisbe fosse stata divorata, si gettò sulla propria spada, e così lo trovò la fanciulla nel frattempo ritornata: il giovane aprì per l'ultima volta gli occhi di fronte a Tisbe che gli diceva il proprio nome, mentre il suo sangue impregnava le radici del gelso, che da quel momento mutò i suoi frutti da bianchi in vermigli.

Il riferimento al mito trattato da Ovidio - colto nell'attimo del suo tragico epilogo, in quello che ne è il tratto più significativo - introduce ad un momento di viva commozione, che ha le sue radici in un fondo autobiografico (versi 40-42). Questo è il momento in cui la poesia si afferma con maggiore evidenza nella scena simbolica che vede Dante opporsi alle ultime esortazioni del suo maestro. Vanamente i critici hanno tentato di ridurre ad un comune denominatore tonale - ad una formula che lo legittimasse sul piano di una considerazione dei valori artistici - questo episodio.

«Dov'è l'unità artistica in questa scena - si domanda il Leo - che con i suoi momenti stilistici idiliaci, anzi talvolta addirittura scherzosi, affiancati d'altra parte anche a momenti stilistici sublimi, sulle prime non può apparire che come qualcosa di cangiante?». In realtà la scena non riesce ad avere una sua unità formale, perché il Poeta non l'ha concepita come qualcosa di unitario, ma ha tenuto presenti ora le esigenze di una forte accentuazione simbolica, ora quelle di una concretezza che, nei modi in cui è affermata (ad esempio nei riferimenti dei versi 14-18), appare chiusa ad ogni allusività, ad ogni mistero. Pertanto l'ingegnosa so-

- 34 Quando mi vide star pur fermo e duro, turbato un poco, disse: «Or vedi, figlio: Ira Beatrice e te è questo muro».
- 37 Come al nome di Tisbe aperse il ciglio Piramo in su la morte, e riguardolla, allor che 'l gelso diventò vermiglio;
- 40 così, la mia durezza fatta solta, mi volsi al savio duca, udendo il nome che nella mente sempre mi rampolla.
- 43 Ond'ei crollò la fronte e disse: «Come! volenci star di qua?»; indi sorrise come al fanciul si fa ch'è vinto al pome.



- 46 Poi dentro al foco innanzi mi si mise,
pregando Stazio che venisse retro,
che pria per lunga strada ci divise.
- 49 Sì com fui dentro, in un bogliente vetro
gittato mi sarei per rinfrescarini,
tant'era ivi lo 'ncendio senza metro.
- 52 Lo dolce padre mio, per confortarmi,
pur di Beatrice ragionando andava,
dicendo: «Li occhi suoi già veder parini».
- 55 Guidavaci una voce che cantava
di là; e noi, attenti pur a lei,
venimmo fuor là ove si montava.



luzione proposta dal Leo all'interrogativo sopra citato appare scarsamente persuasiva. Per il Leo il fondamento estetico di questa scena starebbe "nella segreta intenzione del Poeta di porre un anticipato interrogativo di fronte al verso: *libero, dritto e sano è tuo arbitrio*". Per questo studioso "la dichiarazione di maggioranza da parte di Virgilio (versi 127 sgg.) e la fiducia propria del viandante nella sua raggiunta «maturità», sono una «umanistica illusione» dei due, «che il Poeta ha già riconosciuto come tale»... Virgilio nella sua idilliaca illusione dirà (verso 136) *mentre che vengnan lieti gli occhi belli*... ma i veri occhi di Beatrice non verranno lieti, bensì sprizzanti ira e disprezzo, di fronte ad un tribunale del quale né Virgilio né il suo allievo, sotto l'influsso del loro intelletto naturale, potevano nulla prevedere. Ma il Poeta lo sa: ed il lettore già nel nostro canto deve presentirlo, in passi come quello, (verso 33) quasi comicamente disperato: *ed io pur fermo e contra coscienza*". La conclusione del Leo - che una lettura attenta di questa pagina non consente di accettare per valida - è che "ciò che sembrava essere un non organico miscuglio stilistico, si dimostra invece come una unitaria espressione di uno stato d'animo tra l'illusione e la realtà... lo stato d'animo di colui che è stato dichiarato maggiorenne, ma che in segreto si è accorto di non esserlo ancora".

43. Per questo egli scosse (crollò) il capo e disse: «Come! ce ne vogliamo (volenci) ancora star di qua?»; poi sorrise come si sorride (si fa) al bambino che si lascia convincere con la promessa di un frutto (*ch'è vinto al pome*).
46. Poi entrò nel fuoco davanti a me, pregando Stazio di venire dietro, mentre prima ci aveva diviso per un lungo tratto di cammino (procedendo in mezzo a noi).
49. Non appena mi trovai in mezzo alle fiamme, mi sarei gettato in un vetro incandescente (*bogliente*) per rinfrescarmi, tanto smisurato (*senza metro*)

Purgatorio XXVII, 37-39

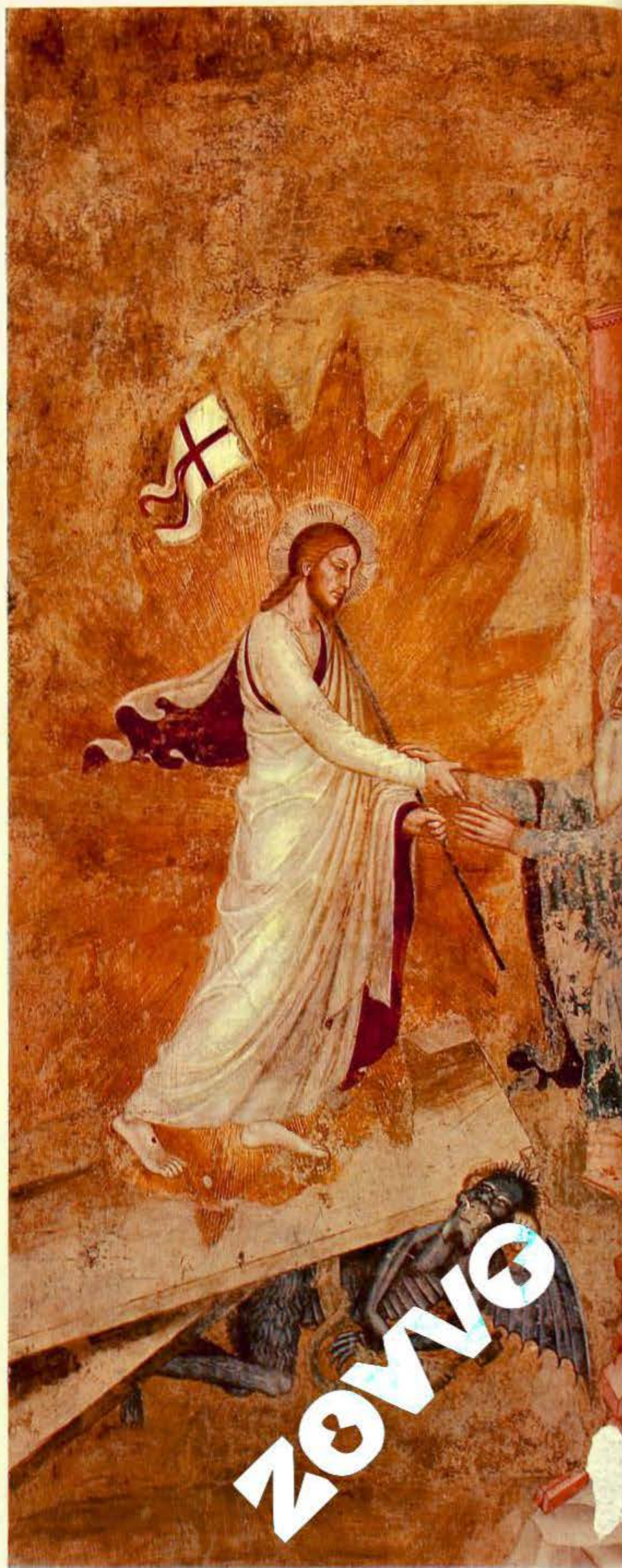
Da "Metamorfosi" di Ovidio: la leggenda di Piramo e Tisbe (a sinistra); il poeta racconta ai suoi ascoltatori le leggende di quattro celebri amori, fra le quali anche quella di Piramo e Tisbe (a destra).

Min. fiamminga - a. 1497 - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 324 - f. 44 v)

- era il calore (lo 'ncendio) lì dentro.
52. Il dolce padre, per confortarmi, continuava a parlare sempre (*pur*) di Beatrice, dicendo: «Mi sembra già di vedere i suoi occhi».
55. Ci guidava una voce che cantava dall'altra parte del fuoco (*di là*); e noi, prestando attenzione solo (*pur*) a lei, giungemmo fuori della fiamma (*fuor*) nel punto in cui si riprendeva a salire (*si montava*).
58. «Venite, o benedetti del Padre mio (le parole che Cristo rivolgerà agli eletti; cfr. Matteo XXV, 34)», risuonò dentro una luce il apparso, così abbagliante (*tal*), che sopraffecce la mia vista (*mi vinse*) e non la potei guardare.
61. «Il sole tramonta» soggiunse, «e scende la sera: non vi fermate, ma affrettate (*studiate*) il passo, finché la parte occidentale del cielo non diventi completamente buia (*non si annera*).»
64. La scala scavata nella roccia (*per entro 'l sasso*) saliva diritta verso levante cosicché io (*verso tal parte ch'io*) interrompevo (*togliea*) davanti a me (con la mia ombra) i raggi del sole ormai basso all'orizzonte.
67. E avemmo il tempo di sperimentare (*levammo i saggi*) pochi gradini (*sceglion*) di quella scala, che io e le mie guide ci accorgemmo che il sole era tramontato (*corcar*) dietro alle nostre spalle, per il fatto che l'ombra (proiettata dal mio corpo) era scomparsa (con lo scomparire del sole).
70. E prima che l'orizzonte avesse assunto (*fosse... fatto*) in tutta la sua estensione (*'n tutte le sue parti immense*) un medesimo colore (diventando scuro), e la notte avesse occupato (con le sue

Purgatorio XXVII, 58

"Discesa al limbo" di Andrea di Bonaiuto
(metà sec. XIV) - (particolare), (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)





Purgatorio XXVII, 76-81

Particolare da: "Il sogno di Gioacchino" di Giotto (c. 1266-1337). (Padova, Cappella degli Scrovegni)



58 «*Venite, benedicti Patris mei*»,
sonò dentro a un lume che lì era,
tal, che mi vinse e guardar nol potei.

61 «Lo sol sen va» soggiunse, «e vien la sera:
non v'arrestate, ma studiate il passo,
mentre che l'occidente non si annera».

64 Dritta s'ia la via per eutro 'l sasso
verso tal parte ch'io togliea i raggi
dinanzi a me del sol ch'era già basso.

67 E di pochi scaglion levammo i saggi,
che 'l sol corcar, per l'ombra che si spense,
sentimmo dietro e io e li miei saggi.

70 E pria che 'n tutte le sue parti immense
fosse orizzonte fatto d'uno aspetto,
e notte avesse tutte sue dispense,

73 ciascun di noi d'un grado fece letto;
ché la natura del monte ci affranse
la possa del salir più e 'l diletto.

76 Quali si stanno ruminando manse
le capre, state rapide e proterve
sovra le cime avanti che sien pranse.

79 Iacite all'ombra, mentre che 'l sol serve,
guardate dal pastor, che 'n su la verga
poggiato s'è e lor poggiato serve;

82 e quale il mandriau che fori alberga,
lungo il peculio suo quieto pernotta,
guardando perché fiera non lo sperga;

85 Iasi eravam noi tutti e tre all'otta,
io come capra, ed ei come pastori,
fasciati quinci e quindi d'alta grotta.

tenebre) tutte le zone a lei assegnate
(tutte sue dispense),

73. ciascuno di noi si coricò su un gradi-
no (d'un grado fece letto); poiché la
legge particolare (la natura) del mon-
te (in base alla quale è vietato salire
dopo il tramonto del sole: cfr. canto
VII, 43-57) ci tolse (ci affranse) la
possibilità e la gioia di salire oltre.

76. Quali rimangono tranquille (manse)
a ruminare le capre, che sono apparse
(state) scattanti (rapide) e ardite
(proterve) sulle balze del monte prima
di essersi satollate (avante che sien
pranse).

79. sorvegliate (guardate) dal pastore men-
tre se ne stanno silenziose all'ombra,
intanto che il sole arde (serve: intorno
al mezzogiorno). e il pastore si è ap-
poggiato sul suo bastone e, anche stan-
do così appoggiato (poggiato), con-
tinua a fare loro la guardia (serve);

82. e quale il custode della mandria che
rimane (alberga) lontano dall'abitato
(fori), passa la notte accanto (lungo)
al suo gregge (peculio) addormentato
(queto), vigilando (guardando) perché
qualche animale predatore (fiera) non
lo disperda (sperga).

85. allo stesso modo (tali) ce ne stavamo
allora (all'otta) tutti e tre, io (prossimo
al sonno e tranquillo) come una ca-
pra, ed essi (pronti a vigilare) come
i pastori, chiusi e protetti (fasciati) da
una parte e dall'altra (quinci e quin-
di) dall'alta parete della roccia (d'al-
ta grotta).

88. Da lì si poteva scorgere (parer) solo
una piccola parte di cielo (poco... del
di fori); ma, per quel poco (che era
possibile osservare), io vedevo le stel-
le più luminose (per la trasparenza e
la finezza dell'aria a quell'altezza) e
più grandi (per il fatto che sono guar-
date dalla cima dell'alto monte del pur-
gatorio) del solito (di lor solere).

91. Così pensando (ruminando) e fissando
lo sguardo sulle stelle (mirando in
quelle), fui preso dal sonno; quel son-
no che spesso preannuncia gli eventi
futuri (sa le novelle), prima che essi
effettivamente accadano (anzi che il
fatto sia).

Ancora una volta Dante ricorda il va-
lore profetico dei sogni, soprattutto
quando essi avvengono all'alba: cfr.
Inferno XXVI, 7; *Purgatorio* IX, 16-
18.

È stato osservato dalla critica più
consapevole che le immagini, in appa-

renza bucoliche, che suggeriscono la subordinazione di Dante nei confronti delle due guide che vigilano sul suo sonno, durante l'ultima notte da lui trascorsa in purgatorio, non hanno nulla di estrinseco rispetto alla trama decisamente simbolica del canto, riuscendo anzi ad inserirsi in essa con una grandiosità insospettata di accenti. Il tramonto non è descritto, nei versi 70-72, come puro spettacolo, né, come altrove, dà luogo a sviluppi elegiaci. Lo sguardo del Poeta lo abbraccia nel suo insieme, nel suo significato più essenziale ed arcano: ogni differenza che la luce istituisce fra gli aspetti del visibile si dilegua - quasi fosse mera apparenza - al sopravvenire delle tenebre (*fosse orizzonte fatto d'uno aspetto*). Al particolareggiato articolarsi di forme e colori che i nostri occhi percepiscono durante il giorno si sostituisce una vastità di spazi uniformi, tali da suggerire l'idea di un cosmo compatto, indifferenziato. Il mondo, in questa disposizione dell'animo, è colto come totalità illimitata: *'n tutte le sue parti immense... tutte sue dispense*. Il sentimento che ingenera in Dante questa contemplazione non è tuttavia, come accadrà per più di uno scrittore di epoche a noi più prossime, di angosciato terrore, ma di fiducia. Egli non si sente un estraneo in una natura che non lo comprende o che gli riesce incomprensibile, ma partecipa di questa natura, si sente in accordo con essa. Il significato di questa notte è in lui: è una notte di preparazione e di attesa, il preludio di un giorno che non conoscerà interruzioni di tenebre. Su di lui vigilano due ordini di pensiero, due forme di sapienza - Virgilio, la sapienza pagana, Stazio, la medesima sapienza pagana rischiarata dalla Rivelazione - che si sono mostrate guide sicure e hanno sciolto efficacemente i suoi dubbi: per questo il suo sonno può essere tranquillo. Dante è qui l'anima non ancora pervenuta a piena consapevolezza di sé: il suo meditare è visto in termini di accentuata umiltà, assimilato com'è al mansueto ruminare delle capre (verso 91).

94. Nell'ora (che precede l'alba), credo, durante la quale (cioè) dall'oriente cominciò a splendere (*prima raggio*) sul monte del purgatorio il pianeta Venere

- 88 Poco parer potea li del di forì;
ma, per quel poco, vedea io le stelle
di lor solere e più chiare e maggiori.
- 91 Sì ruminando e sì mirando in quelle,
mi prese il sonno; il sonno che sovente,
anzi che 'l fatto sia, sa le novelle.
- 94 Nell'ora, credo, che dell'oriente
prima raggìo nel monte Citerea,
che di foco d'amor par sempre ardente.
- 97 giovane e bella in sogno mi pareva
donna vedere andar per una landa
cogliendo fiori; e cantando dicea:
- 100 «Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch' i' mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.
- 103 Per piacermi allo specchio, qui m'adorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.



Purgatorio XXVII, 46-48

La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola
probabilmente fiorentina, metà sec. XIV
(Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 112 r)

Purgatorio XXVII, 97-99

La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 112 v)



Purgatorio XXVII, 100-102

La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 113 r)



(Citèrea), che pare sempre ardere del fuoco d'amore.

97. in sogno mi pareva di vedere una donna giovane e bella, che andava cogliendo fiori in una distesa erbosa (*landa*), e che cantando diceva:

Il sogno di Dante, essendosi rivelato veritiero, deve essere avvenuto nelle prime ore dell'alba, perché, secondo la nota credenza medievale, i fatti sognati durante questo periodo corrispondono sempre alla realtà. Per questo il Poeta precisa che il pianeta Venere (qui chiamato Citèrea, perché la dea era considerata regina di Citera, un'isola del mar Ionio, presso la quale era nata e dove riceveva un culto particolare) sta spuntando all'orizzonte del purgatorio e precede di poco il sorgere del sole (cfr. *Purgatorio* I, versi 19-21). Lia fu la figlia maggiore di Labano e prima moglie di Giacobbe: non bella ma feconda, è considerata, nella lunga tradizione dell'esegesi biblica, il simbolo della vita attiva. Sua sorella Rachele (versi 104 sgg.), seconda moglie di Giacobbe, fu invece bella ma sterile, e rappresenta la vita contemplativa.

Dante, seguendo San Tommaso, afferma che "l'uso del nostro animo è doppio, cioè pratico e speculativo... Quello del pratico si è operare per noi virtuosamente, cioè onestamente, con prudenza, con temperanza, con forza e con giustizia; quello dello speculativo si è non operare per noi, ma considerare l'opere di Dio e della natura" (*Convivio* IV, XXII, 10-11). La vita attiva realizza la perfezione e la felicità temporale attraverso l'esplorazione delle virtù: Lia, infatti, va cogliendo fiori e movendo intorno le belle mani a farmi una ghirlanda, per simboleggiare l'attività volta al bene. La vita contemplativa ha come suo fine il raggiungimento della beatitudine eterna, attraverso la conoscenza della verità. Per questo Rachele è dei suoi belli occhi veder vaga: la "filosofia, che è... amoroso uso di sapienza, se medesima riguarda", poiché "l'anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello, rivolgendosi sovra se stessa e di se stessa innamorando" (*Convivio* IV, II, 18). Il fatto che Lia e Rachele sono sorelle sottolinea che la vita attiva e quella contemplativa, pur essendo distinte, non possono essere separate: il momento contemplativo racchiude un valore più grande, ma sottintende il compimento di quello attivo (cfr. *Convivio* II, IV, 10-11; IV, XVII, 9-12; *Monarchia* I, III, 9). Lia e Rachele prefigurano le due donne che appariranno a Dante nel paradiso terrestre: Matelda, forse sim-

106 Ess' è de' suoi belli occhi veder vaga
com' io dell'adornarmi con le mani;
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga».

109 E già per li splendori antelucani,
che tanto a' pellegrin surgon più grati,
quanto, tornando, albergan men lontani,

112 le tenebre fuggian da tutti lati,
e 'l sonno mio con esse; ond' io leva'mi,
vedgendo i gran maestri già levati.

115 «Quel dolce pome che per tanti rami
cercando va la cura de' mortali,
oggi porrà in pace le tue fami».

118 Virgilio inverso me queste colasi
parole usò; e mai non furo strenne
che fosser di piacere a queste iguali.

121 Tanto voler sopra voler mi venne
dell'esser su, ch'ad ogni passo poi
al volo mi sentia crescer le penne.

124 Come la scala tutta sotto noi
fu corsa e fummo in su 'l grado superno,
in me ficcò Virgilio li occhi suoi,

127 e disse: «Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
dov' io per me più oltre non discerno.



Purgatorio XXVII. 49-51

La Commedia, Purgatorio. Min.
ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 175 r)

bolo della felicità terrena, e Beatrice, che prepara alla felicità suprema in Dio. Il Mattalia osserva che "l'arrivo al purgatorio conclude la fase pratica o attiva, percorsa sotto la guida di Virgilio (Ragione - Etica razionale - Autorità imperiale); la seconda fase si svolge sotto la guida di Beatrice (Rivelazione - Teologia - Magistero religioso e dottrinale della Chiesa)".

100. «Chiunque (qualunque) domanda il mio nome sappia che io sono Ela, e vado muovendo intorno a me le mie belle mani per farmi una ghirlanda.

103. Qui io mi adorno (di fiori) per potermi compiacere (piacermi) guardandomi allo specchio; ma mia sorella (suora) Rachele non distoglie (si smaga) mai l'occhio dal suo specchio (intaglio).



Purgatorio
XXVII, 142
La Commedia,
Purgatorio. Min.
ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma,
Biblioteca
Vaticana -
Ms. Urb. Lat.
365 - f. 176 v)

e sempre siede davanti ad esso.

106. Ella è tanto desiderosa (*vaga*) di contemplare i suoi begli occhi, come io di adornarmi con le mie mani; lei trova il suo appagamento (*appaga*) nel contemplare, ed io nell'operare ».

I tre sogni che Dante ha nel purgatorio (canto IX, versi 13-33; canto XIX, versi 1-33; canto XXVII, versi 94-108) sono introdotti dalla medesima espressione (*nell'ora...*), cui fa seguito una determinazione cronologica svolta in modo indiretto, attraverso una forma perifrastica. Tale determinazione vincola quanto in un sogno può esserci di irreali e sfuggente alle leggi inalterabili che governano l'universo, potando in tal modo la vicenda occorsa al pellegrino sullo stesso piano di ne-

cessità di queste ultime, in quanto sia le prime che la seconda emanano dalla volontà di Dio.

In questo terzo sogno di Dante sono stati riscontrati echi di un comporre decisamente stilnovistico. Le figure di Lia e di Rachele possono infatti ricordare, per l'indeterminatezza e la leggiadria dei loro tratti, figure analoghe della *Vita Nova* o di altri componimenti giovanili di Dante. « La bellezza, tra musicale e fiabesca, della rappresentazione delle due sorelle deve essere intesa nei limiti di una perfetta stilizzazione, che prende rilievo dalla studiata simmetria delle immagini e dei simboli ad esse inerenti: la *ghirlanda* e il *miraglio*, le *mani* e gli *occhi*, l'*ovrare* e il *vedere*. » (Sapegno) La struttura sintattica è tuttavia qui assai più elaborata e complessa che nei

componimenti del periodo dello stil novo, onde la parentesi di questo sogno felice non turba la continuità dell'impegno stilistico - espressione diretta di un corrispondente impegno morale - che caratterizza il canto nel suo insieme. In particolare, per quel che riguarda la presentazione della figura di Lia, il Contini trova nella terzina 97 non un "agevole melodismo", ma una vigorosa ripresa di forme sintattiche latine. Queste ultime conferiscono al passo una solidità di struttura che non è dato riscontrare nelle rime dello stil novo.

109. E già per il chiarore dell'alba (*li splendori antelucani*), il quale sorge tanto più gradito (*grati*) ai pellegrini, quanto più, nel ritorno (*tornando*), hanno pernottato (*alberghati*) vicino al luogo



Gli episodi principali del canto XXVII
Illustrati in una miniatura di scuola
napoletana della metà del sec. XIV. (Oxford,
Bodleian Library - Ms. Can. Ital. 108 - f. 56 v)

130 Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce:
fuor se' dell'erte vie, fuor se' dell'arte.

133 Vedi lo sol che in fronte ti riluce;
vedi l'erbetta, i fiori e li arbuscelli,
che qui la terra sol da sé produce.

136 Mentre che vegnan lieti li occhi belli
che, lagrimando, a te venir mi fenno,
seder ti puoi e puoi andar tra elli.

139 Non aspettar mio dir più né mio cenno:
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:

142 per ch'io te sovra te corono e mitrio».

118. Virgilio disse queste solenni (cotali)
parole rivolto a (inverso) me; e non ci
furono mai buone novelle (strenne)
che mi procurassero un piacere uguale
a quello che allora provai.

121. Un così grande desiderio (tanto vo-
ler) mi si aggiunse (mi venne) al pre-
cedente desiderio di pervenire sulla ci-
ma (dell'esser su), che poi ad ogni
passo mi sentivo crescere lo slancio (le
penne) per la salita (al volo).

124. Dopo aver compiuto di corsa (come...
fu corsa) tutta la scala sotto di noi ed
essere giunti sul gradino più alto (su
l'grado superno), Virgilio fissò inten-
samente (ficcò) i suoi occhi su di me.

127. e disse: «Figlio, hai visto le pene (fo-
co) temporanee (del purgatorio) e
quelle eterne (dell'inferno); e sei giun-
to in un luogo (parte) dove io con le
mie sole forze (per me) non distin-
guo (discerno) più oltre (il cammino).

130. Ti ho condotto (tratto) fin qui con
l'intelligenza (ingegno) e con l'appli-
cazione pratica (arte) di essa; prendi
ormai per guida (duce) la tua natu-
rale inclinazione (lo tuo piacere) (che
ti porterà verso il bene); sei fuori dalle
vie ripide (erte), sei fuori dalle
vie strette (arte) (cioè: ogni difficoltà
è stata superata).

133. Vedi il sole che ti illumina (riluce) la
fronte; vedi l'erbetta, i fiori e gli arbo-
scelli, che qui la terra produce spon-
taneamente (sol da sé).

136. Finché (mentre che) non ti appari-
ranno (vegnan) per farti gioiosa acco-
glienza (lieti) i begli occhi di Bea-
trice, i quali, con le loro lagrime (la-
grimando), mi mossero (mi fenno) a
venire in tuo aiuto, ti puoi sedere e
andare tra gli alberi e i fiori (tra elli).

139. Non attendere più le mie parole (mio
dir) né i miei gesti; il tuo volere (ar-
bitrio) è ormai libero dalle passioni,
rettamente volto (dritto) verso il bene
e guarito dai suoi mali (sano), e sa-
rebbe (fora) errore (fallo) non asse-
condarlo (fare a suo senno);

142. perciò io ti costituisco signore e guida
(te... corono e mitrio) di te stesso».

natio (men lontani),

112. le tenebre fuggivano da tutte le parti
(lati), e con esse scompariva il mio
sonno; per cui io, vedendo i due gran-
di maestri già in piedi, mi alzai.

115. «Quel dolce frutto (pome) della feli-
cità che per tante vie (rami) gli uo-
mini vanno cercando affannosamente
(cercando va in cura de' mortali), oggi
placherà (porrà in pace) tutti i tuoi
desideri (fanni).»



urgatorio, Canto XXVIII

Dante, lasciato da Virgilio alla soglia del paradiso terrestre, si dirige verso il bosco, folto e ricco di verde, che occupa gran parte dell'Eden. Entrato nella selva, il Poeta si trova la strada interrotta da un ruscello, le cui acque, benché prive di ogni impurità, appaiono tutte scure sotto l'ombra perpetua della divina foresta. Sulla sponda opposta appare una figura di straordinaria dolcezza: una donna cammina sulla riva del fiumicello cantando e cogliendo i fiori più belli. Dante la prega di avvicinarsi di più a lui, affinché gli sia possibile udire le parole del suo canto, e la donna, muovendosi con la stessa grazia di una figura danzante, ne esaudisce la richiesta. Matelda, questo è il nome (che sarà rivelato solo nel canto XXXIII, verso 119) della dolce apparizione, dichiara di essere giunta per soddisfare ogni domanda di Dante, il quale subito le chiede una spiegazione: come possono esserci nel paradiso terrestre l'acqua e il vento, dal momento che al di sopra della porta del purgatorio non esistono alterazioni atmosferiche? Il monte del purgatorio - incomincia Matelda - fu scelto da Dio per essere la dimora dell'uomo, il quale ne fu privato dopo il peccato originale; esso fu creato altissimo, affinché le perturbazioni atmosferiche non nuocessero alla creatura umana, ma la sfera dell'aria, che si muove con il muoversi dei cieli, colpisce gli alberi della selva facendoli stormire. Questi ultimi impregnano dei loro semi l'aria intorno, la quale, muovendosi, li sparge dovunque sulla terra. Quanto al ruscello che Dante ha visto, esso non nasce da una sorgente alimentata dalle piogge, ma da una fonte che riceve direttamente da Dio tanta acqua, quanta ne perde. Infatti due sono i fiumi del paradiso terrestre: il primo, già incontrato dal Poeta, è il Letè, la cui acqua dona l'oblio dei peccati commessi, il secondo è l'Eunoè, che fa ricordare solo le opere buone compiute.

INTRODUZIONE CRITICA

Lo stacco che si avverte tra la fine del canto XXVII e il principio del XXVIII esprime il mutamento che si verifica nella vicenda dell'anima del pellegrino e separa, come un complesso a sé, il gruppo dei canti finali del *Purgatorio* dalla parte precedente della cantica. Le parole con cui Virgilio ha dichiarato assolto il proprio compito (canto XXVII, versi 127-142) riassumevano il significato dell'intero itinerario del pellegrino nei due primi regni dell'oltretomba. Esse rappresentavano il coronamento degli sforzi da lui compiuti sotto la guida della ragione per riacquistare la sua libertà e, in quanto tali, avevano un tono di trionfo, ma non di serenità. Lungi dall'essere smorzato, vibrava in esse, pienamente consapevole, quel sentimento che aveva caratterizzato l'intero magistero del poeta latino nel corso delle due prime cantiche: un modo di concepire la vita in termini di rinuncia ad ogni indugio contemplativo - giudicato ozioso - di traduzione immediata di ogni dato elaborato dalla teoria in prassi morale, in virtù attiva ed impaziente di trascendersi per un più alto grado di perfezione.

Giustamente il Sapegno scrive a proposito di questo ultimo discorso rivolto da Virgilio al suo discepolo: "la nota malinconica e patetica del congedo è appena accennata, con virile pudicizia. L'accento hatte sull'importanza dello sforzo compiuto e sulla grandezza dell'acquisto, che ne consegue". L'esordio del canto XXVIII propone invece una condizione dello spirito dalla quale ogni traccia di sforzo, di difficoltà, è sparita. Restaurata nel pellegrino la natura umana quale fu in Adamo prima del peccato di origine, il sentimento che lo anima, di fronte allo spettacolo che gli si apre davanti, non è quello del dolore e della sua necessità, ma quello di un appagamento che nessun cruccio incrina.

La *divina foresta* rappresenta una proiezione sensibile dello stato di innocenza che fu proprio dell'*umana radice* prima del peccato. Essa si contrappone esplicitamente - nella definizione datane dal Poeta non meno che nella funzione simbolica attribuitale nell'economia generale della *Commedia* - alla selva del peccato del canto proemiale dell'opera. In entrambe una condizione della presenza umana nel mondo è suggerita in termini i quali, pur adombrando in sé il sovrannaturale, sono ancora di pertinenza della sola natura. Ma il lussureggiare della vegetazione ha, nei due casi, un significato diametralmente opposto.

Nella *selva selvaggia e aspra e forte* esso allude ad un vivere dominato da una pluralità di istinti contrastanti, donde una lacerazione, un conflitto, che oppone l'uomo a se stesso e dal quale non è data liberazione attraverso mezzi puramente umani, laddove questi medesimi istinti manifestano, nel paradiso terrestre, la presenza in essi di un principio di armonia, esprimendo in tal modo la pa-

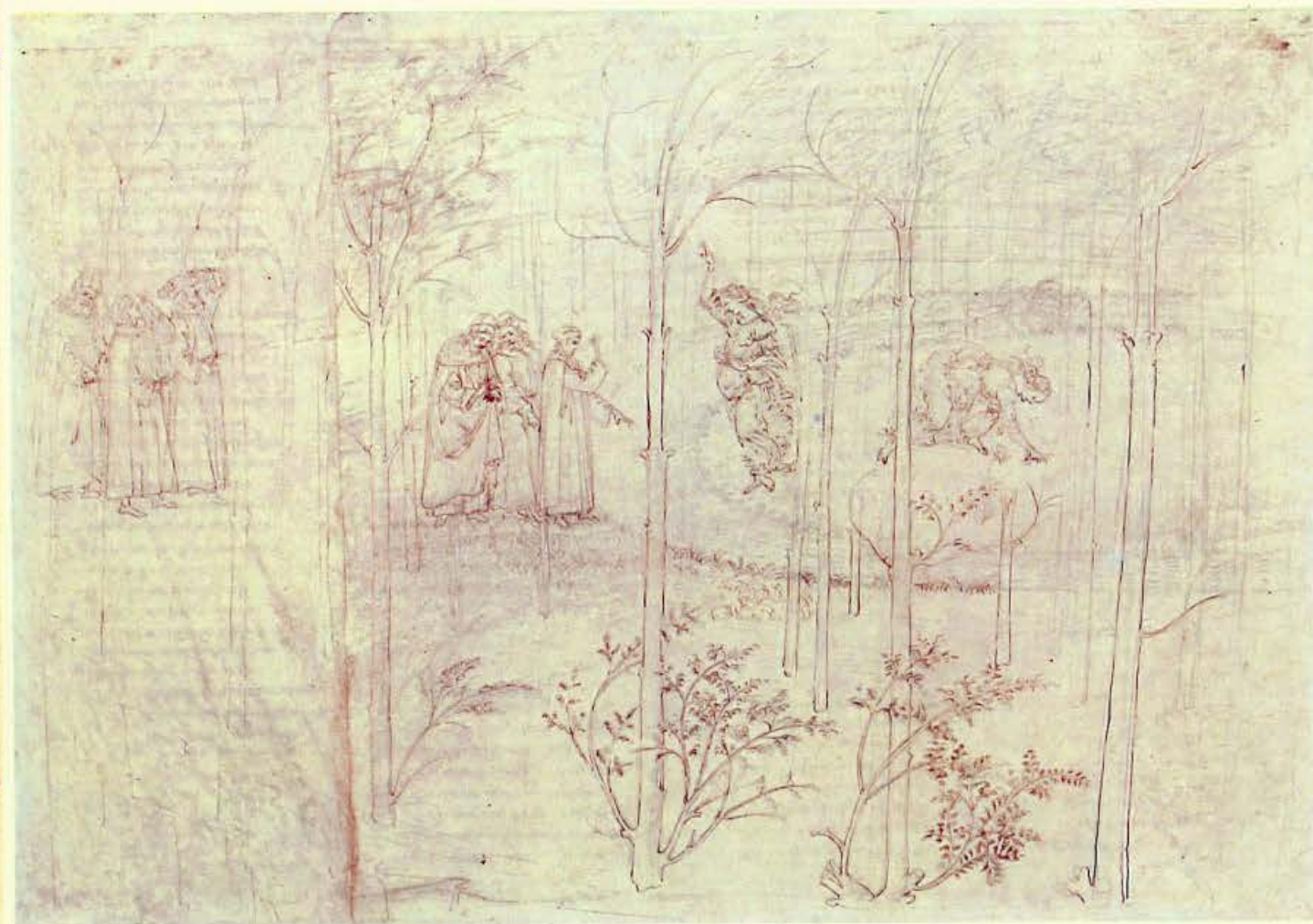
cificazione dell'uomo con se stesso e il concorrere di tutte le sue facoltà all'adempimento dei compiti assegnatigli da Dio. Nella descrizione della *divina foresta* spessa e viva è presente il senso di una felicità che pone le manifestazioni del vivere al di là di ogni interrogativo, di ogni angoscia o imprevisto: lo scorrere del tempo, sulla sommità del purgatorio, non è apportatore di vecchiaia, non contiene in sé, implicite, la delusione e la morte. Esso, al contrario, non fa che confermare, nell'attualizzarsi del futuro, un grado di perfezione inalterabile, un fermo presente, una primavera perpetua. Questa costanza nel dispiegarsi del tempo, là dove il tempo sta per essere abolito, è resa efficacemente, in quanto elemento di uno spettacolo naturale, dall'*aura... senza mutamento* che percuote le fronde della foresta, senza peraltro piegarle al punto da impedire agli *augelletti* di manifestare la loro letizia, ad essa accordando il loro canto.

Giova osservare, in proposito, come le due successive limitazioni dei versi 9 e 13-14 (*non di più colpo che soave vento e non però dal loro esser dritto sparte tanto*) assolvano al compito di suggerire il perfetto stato di natura che caratterizza il paradiso terrestre e la condizione dell'uomo in esso: nulla di eccessivo, di esorbitante dai limiti assegnati ad ogni manifestazione del reale dal volere di Dio, può sussistere là dove la natura è riconciliata con se medesima e dove l'uomo ha ritrovato quella pienezza di vita e quella densità di significato, di cui il male, il dubbio, lo avevano reso privo. Ricordiamo in proposito che la classificazione delle pene nel purgatorio è basata, dopo le prime tre cornici, in cui è punito l'*amoroso per malo obietto*, sul principio di un giusto mezzo razionale, che è stato trasgredito, in un senso o nell'altro, *per troppo o per poco di vigore* (canto XVII, verso 96). Lo spettacolo offerto agli occhi del protagonista dalla foresta - di cui il vento incurva i rami senza pregiudizio per la vita che in essa alberga e il fine della quale è una glorificazione della gioia stessa di essere in vita - esprime appunto in termini sensibili il raggiungimento di questo equilibrio, la sua restaurazione dopo i disordini che ha introdotti, nella mente e nel volere, il peccato. Il medesimo equilibrio, la medesima armonia sono manifestati dalla figura di Matelda, alla quale è affidato nel paradiso terrestre il compito di preparare Dante ad accogliere in sé la verità rivelata. Matelda adempie quindi ad una funzione non dissimile da quella degli angeli guardiani delle cornici del monte; i suoi atti rivestono un significato liturgico non meno di quelli degli angeli, ai quali è affidata la progressiva cancellazione delle P dalla fronte di Dante. Ma essa non è alata, non è armata di spada ed il suo sguardo non è insostenibile. In questa apparizione felice il sovrannaturale si manifesta nel quadro di una natura che ha raggiunto la propria perfezione, nella quale, cioè, stato di fatto e idea coincidono senza sforzo e senza lasciare residui di insoluta problematicità.

Canto XXVIII

Purgatorio XXVIII, 40-42

Disegno di Sandro Botticelli eseguito fra il 1480 circa e il 1490. (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)



1 Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'alli occhi temperava il novo giorno,

4 senza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d'ogni parte auliva.

7 Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi ferìa per la fronte
non di più colpo che soave vento;

10 per cui le fronde, tremolando, pronte
lulle quante piegavano alla parte
u' la prim'ombra gitta il santo monte;

1. Già desideroso (vago) d'esplorare (cer-
car) l'interno e i dintorni della divina
foresta, folta e verdeggianti (viva),
la quale temperava ai miei occhi i rag-
gi del sole sorto da poco (novo).

4. senza più attendere, lasciai il margine
(la riva) del ripiano, iniziando a cam-
minare lento lento per la distesa erbosa
(campagna) su quel terreno (suol) che
olezzava (auliva) da ogni parte.

7. Un'aria dolce, non soggetta in se stessa
ad alcun mutamento, mi colpiva (ferìa)
in fronte giungendomi non più forte
(non di più colpo) di un vento soave;

10. per cui le fronde, tremolando, senza re-
sistenza (pronte) si piegavano tutte
quante verso occidente, la parte dove
(u') il santo monte getta l'ombra di
primo mattino (al sorgere del sole);

13. senza tuttavia (non però) essere sco-
state (sparite) dalla loro posizione nor-
male (dal loro esser dritto) tanto, che
gli uccelletti (per il fatto di essere di-
sturbati) dovessero tralasciare di canta-
re e volare (d'operare ogni lor arte) su
per i rami (cime);

16. ma, cantando, facevano festosa accoglienza (con piena letizia... riceviero) alle prime ore del giorno (l'ore prime) in mezzo (intra) alle foglie, che (stornando) accompagnavano (tenevan bordone) il loro canto (rime).

19. proprio come (tal qual) si forma (si raccoglie) di ramo in ramo il mormorio dentro la pineta sul litorale di Classe (Chiassi), quando Eolo fa uscire (discioglie) fuori il vento di scirocco.

Chiassi era il nome (poi sostituito con Classe, dal latino *Classis*) con il quale nel Medioevo si indicava l'antico porto di Ravenna e la sua famosa pineta. Eolo, nella mitologia pagana, era il re dei venti, che egli teneva chiusi in una grotta, liberando (discioglie) ora l'uno ora l'altro.

La divina foresta e il sentimento di Dante libero di percorrerla in tutte le direzioni sono stati definiti in termini generali e sintetici nelle due prime terzine. In quelle che seguono e che si concludono con una similitudine mirante ad avvicinare alla realtà sperimentabile in terra la natura purificata del paradiso terrestre, il Poeta segue con commossa partecipazione il particolareggiarsi in diversi aspetti dello spettacolo precedentemente considerato nel suo insieme e nel suo carattere miracoloso. Di qui la struttura complessa del periodo che occupa i versi dal 7 al 21.

Ma questa struttura complessa esprime l'ordine, la calma; non si avverte in essa alcuno sforzo. Ogni terzina, dopo la prima, che è occupata dalla proposizione reggente l'intero periodo, è introdotta dai termini che ne mettono in rilievo la subordinazione nei confronti della prima ed il grado di subordinazione o la coordinazione rispetto alle altre; per cui... non però... ma... tal qual. Altrove il gioco sintattico propone nella *Commedia* la tensione, uno spirito agonistico, una volontà di possedere l'oggetto nei suoi termini meno apparenti e più veri. Qui la verità si offre a Dante in uno stato di grazia; non richiede da lui se non una felice adesione: l'ordine non si pone qui come una meta faticosa per l'intelletto, ma risulta già esplicito nella natura. La na-

13 non però dal loro esser dritlo sparte tanto, che li augelletti per le cime lasciasser d'operare ogni lor arte;

16 ma con piena letizia l'ore prime, cantando, ricevieno intra le foglie, che tenevan bordone alle sue rime,

19 tal qual di ramo in ramo si raccoglie per la pineta in su 'l lito di Chiassi, quand' Eolo Scirocco fuor discioglie.

22 Già m'avean trasportato i lenti passi dentro alla selva antica tanto, ch' io non polea rivedere ond' io mi 'ntrassi;

25 ed ecco più andar mi tolse un rio, che 'nver sinistra con sue picciole onde piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.

28 Tutte l'acque che son di qua più monde, parrieno avere in sé mistura alcuna verso di quella, che nulla nasconde,



Purgatorio XXVIII, 13-18

La *Commedia*, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 113 v)



31 avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.

34 Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion di freschi mai;



tura umana, restaurata nella sua integrità, trova la sua immagine nella quiete di una foresta, simbolo di vita rigogliosa, che un vento costante colma di musica e di letizia. Il beneficio di questo vento è espresso dall'affacciarsi alacre e dal canto degli *augelletti*. La foresta, già definita *viva* al verso 2 (nota in proposito il Di Pino che, laddove nell'*Inferno* e nei primi ventisette canti del *Purgatorio* l'aggettivo «vivo» denota "un comune rapporto di realtà o parvenze fisiche", a partire dal canto XXVIII esso "si adegua al senso metafisico e spirituale" che avrà nel *Paradiso*), acquista concretezza di vita da questa festosa presenza e dal riferimento alla *pineta* di Chiassi.

22. I miei lenti passi mi avevano portato già nel folto (*dentro*) dell'antica selva tanto, che ormai non potevo più vedere il punto dove io ero entrato;
25. ed ecco mi impedi (*tolse*) di procedere oltre (*più andar*) un fiumicello (*rio*), che (*scorrendo*) verso sinistra con le sue piccole onde piegava l'erba nata sulle sue rive (*che n sua ripa uscìo*).
28. Tutte le acque più limpide (*monde*) che sono sulla terra (*di qua*), a paragone (*verso*) dell'acqua di quel fiumicello, perfettamente trasparente (*che nulla nasconde*), sembrerebbero contenere qualche impurità (*mistura*).
31. quantunque (*avvegna che*) essa scorra scura scura sotto l'ombra perenne (degli alberi), che mai lascia penetrare un raggio di sole o di luna.
34. Fermai il passo (*coi piè ristetti*) e spin- si gli occhi al di là del fiumicello, per osservare la grande varietà (*variazion*) di rami (*mai*) fioriti (*freschi*);

Il termine *mai* è il plurale di "mato", che significa maggio. Il Buti ricorda che con questo nome venivano chiamati quei rami fioriti di alberi, che alla mattina della festa di calendimaggio si era soliti porre, secondo una tradizione toscana, e fiorentina in particolare, sulle finestre e davanti alle porte delle case.

Purgatorio XXVIII, 43-48

La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 114 r; f. 115 r)

37 e là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,

40 una donna soletta che si già
cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via,

43 «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi. s' i' vo' credere a' sembianti
che soglion esser testimoni del core,

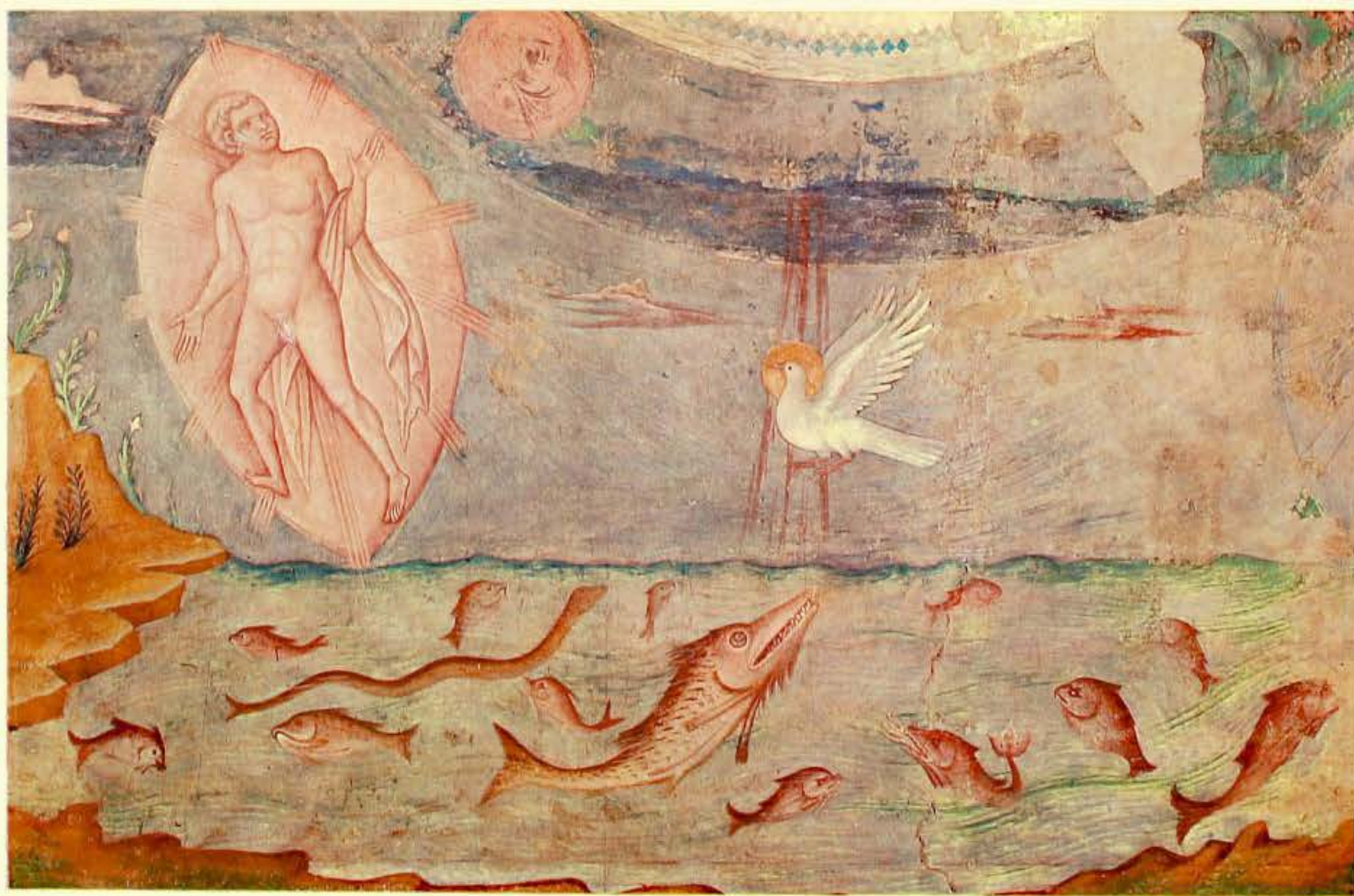
46 vegnati in voglia di trarreti avanti»
diss' io a lei «verso questa rivera,
tanto ch' io possa intender che tu canti,

49 Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera».

52 Come si volge con le piante strette
a terra ed intra sé donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,

55 volsesi in su i vermigli ed in su i gialli
fioretti verso me non altrimenti
che vergine che li occhi onesti avvalli;

58 e fece i prieghi miei esser contenti,
sì appressando sé, che 'l dolce sono
veniva a me co' suoi intendimenti,



37. e là, così come appare improvvisamente (subitamente) qualcosa che a causa (per) della meraviglia che suscita distoglie (disvia) da ogni altro pensiero (pensare), mi apparve

40. una donna tutta sola (soletta), che se

ne andava (sì già) cantando e scegliendo tra i fiori di cui era dipinta (pinta) tutta la via che ella percorreva.

Di fronte a questa figura femminile, che guiderà Dante nel paradiso terrestre, e il cui nome - Matelda - verrà ri-

velato solo nel canto XXXIII, verso 119, la critica ha offerto le interpretazioni più diverse, sia nel tentativo di identificarla storicamente, sia nella ricerca del suo significato allegorico. Gli antichi commentatori erano concordi nel riconoscere in Matelda la fa-

Purgatorio XXVIII, 77-78

Particolari da:

"La creazione" (a sinistra) e
"La creazione di Eva" (a destra)
attribuiti a un pittore di scuola
romana da molti identificato
con Jacopo Torriti (fine sec. XIII).
(Assisi, Chiesa Superiore)

difficile pensare che Dante abbia voluto affidare un compito così importante nel paradiso terrestre a una decisa avversaria dell'Impero. Si pensò allora alla monaca tedesca Matilde di Hackenborn, contemporanea di Dante e assai conosciuta come autrice del *Liber spe-*

anche se il Nardi ritiene non sia da escludere quella offerta dagli antichi commentatori, perché al tempo di Dante Matilde di Canossa era conosciuta e ammirata per le sue qualità di sovrana, mentre era quasi del tutto ignorata la parte da lei sostenuta nella lotta per le investiture: perciò ella nel paradiso terrestre sarebbe simbolo della "perfetta signoria del volere in un mondo libero delle passioni" (Nardi). La difficoltà di una identificazione storica è data soprattutto dal fatto che Matelda è usata (canto XXXIII, 128) compiere il suo ufficio particolare nel paradiso terrestre e che quindi è presumibile che ella vi si trovi dal momento della formazione del purgatorio. Del tutto arbitrari poi appaiono i tentativi volti a cercare il significato del nome: secondo alcuni esso sarebbe formato da due radici greche ed equivarrebbe ad "amore di sapienza", secondo altri risulterebbe dalle parole ebraiche "math el da", che, lette da destra a sinistra secondo l'uso ebraico, significherebbero "la Dio veggente". Quanto al valore allegorico di questa figura occorre anzitutto rilevare i suoi compiti: diventa la guida di Dante nel paradiso terrestre, gli spiega le caratteristiche del luogo, lo assiste durante il mistico corteo, sostituisce Virgilio dopo la sua scomparsa, esegue gli ordini di Beatrice, compiendo il rito liturgico della purificazione di Dante.

Matelda, è evidente, ricopre quest'ultimo incarico per tutte le anime dirette al paradiso. Questa figura potrebbe simboleggiare la vita attiva che ha raggiunto la sua perfezione, rappresentando nella realtà quello che Lia era nel sogno (canto XXVII, 97 sgg.), oppure la natura umana nella sua felicità, quale essa era prima del peccato originale e quale si può ricostituire attraverso l'azione delle virtù morali e intellettuali. Per il Pietrobono invece sarebbe la sapienza dell'Antico Testamento; per il Poletto indicherebbe l'armonia tra vita attiva e vita contemplativa raggiunta in terra attraverso l'armonia tra ragione e fede; per il Mattalia rappresenterebbe la ragione tenuta a freno dalla teologia e volta "alla spiegazione scientifico-razionale delle Sacre Scritture, e all'interpretazione allegorica... delle « favole » dei poeti e degli scrittori pagani [cfr. versi 139-144]".

43. « Deh, bella donna, che ti riscaldi ai raggi dell'amore divino, a quanto appare (s'i' vo' credere) dal volto che suole essere testimone del cuore,

46. ti sia gradito (vegna ti in voglia) procedere (trarreti) innanzi » le dissi « verso questo fiume (rivera), tanto che io possa capire che cosa canti.

49. Tu mi fai ricordare il luogo dove si trovava Proserpina e quanto era bella (qual'era) nel momento in cui sua



mosa contessa Matilde di Canossa, nata nel 1046 e morta nel 1115, che fu una delle figure più importanti nel burrascoso periodo della lotta per le investiture fra Papato e Impero. Poiché Matilde di Canossa fu strenua sostenitrice delle rivendicazioni papali, è

cialis gratiae, nel quale venivano narrate le sue mistiche visioni. Un altro gruppo di studiosi volle identificarla con qualcuna delle donne che appaiono nella *Vita Nova*, oppure nelle *Rime*, o anche nel *Convivio*. Nessuna di queste interpretazioni risulta sicura,

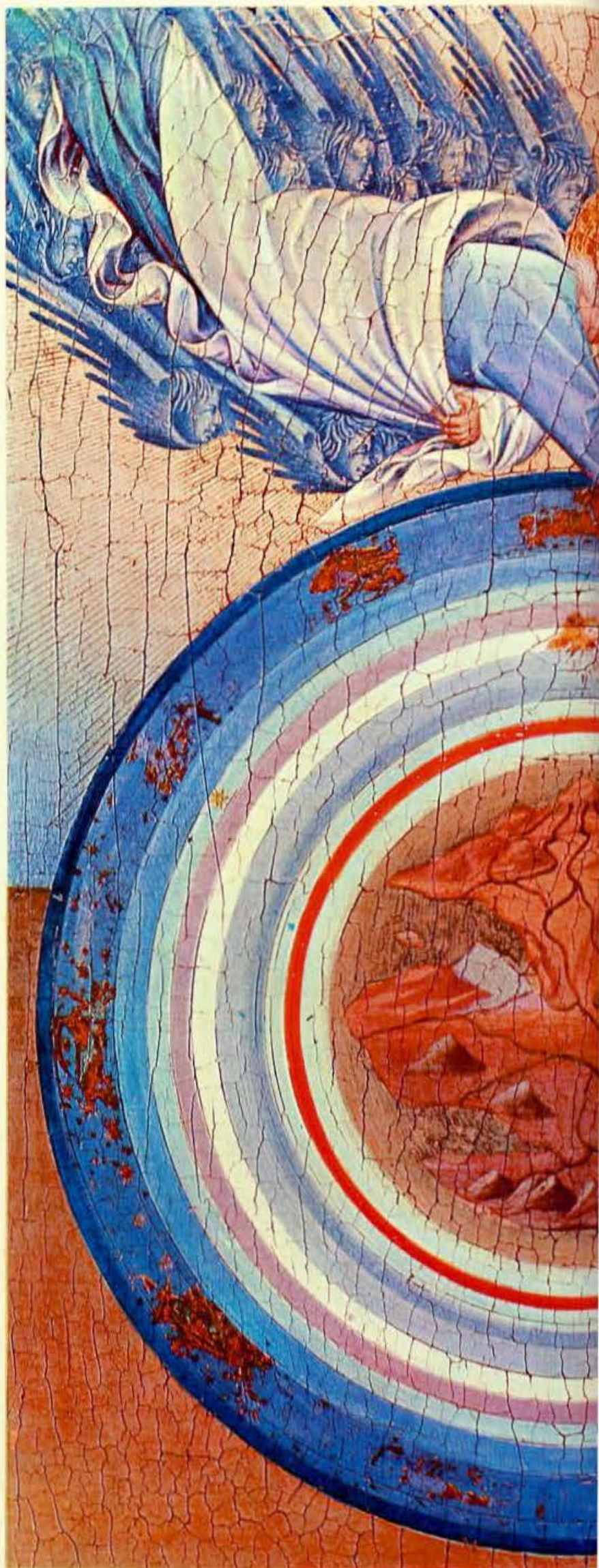
madre perse lei, ed ella perse il mondo della primavera. »

Proserpina, figlia di Giove e di Cerere, fu rapita da Plutone, dio degli Inferi, e divenne regina dell'Averno (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* V, 385 sgg.). L'apparizione di Matelda ricorda a Dante l'incanto del luogo dove fu rapita Proserpina - il bosco presso Enna in Sicilia, nel quale, secondo Ovidio, regnava l'eterna primavera - e la giovinezza e la bellezza della fanciulla, che furono sempre celebrate dai poeti che cantarono questa leggenda.

52. Come si volge una donna che danza (donna che balli), con i piedi (piante) che quasi non si staccano dal suolo (strette a terra) e uniti tra di loro (intra sé), e impercettibilmente (a pena) mette un piede avanti all'altro,
55. ella si volse (volse) verso di me sopra i fiorellini vermigli e gialli non diversamente (non altrimenti) da una fanciulla che (per pudore) abbassi (ovvalli) i casti (onesti) occhi;
58. e fece in modo che fossero appagate (contenti) le mie preghiere (preghe), avvicinandosi tanto (si), che il dolce suono del suo canto mi arrivava con il significato (intendimenti) delle parole che ella cantava,
61. Appena giunse là dove le erbe venivano già bagnate dalle onde del bel fiume, mi fece la grazia (dono) di alzare il suo sguardo verso di me:
64. non credo che splendesse tanta luce negli occhi (sotto le ciglia) di Venere, trafitta dal figlio Cupido contro le abitudini di quest'ultimo (fuor di tutto suo costume).

Venere, in seno della bellezza e dell'amore, fu ferita dalla punta di una freccia che uscì dalla faretra del figlio Cupido, il dio dell'amore, che suscitava questo sentimento nell'animo degli uomini colpendoli con le sue armi. Il ferimento, avvenuto mentre Venere teneva in braccio il figlio, fu del tutto involontario, e quindi contro le abitudini del dio, che sceglieva le sue vittime deliberatamente. La dea si innamorò così del giovane Adone (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* X, 525 sgg.).

Purgatorio XXVIII, 91-96
 "La cacciata dal paradiso terrestre"
 di Giovanni di Paolo (c. 1403-c. 1482).
 (New York - Collezione Lehman)





61 Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già dall'onde del bel fiume,
di levar li occhi suoi mi fece dono:

64 non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere, trafitta
dal figlio fuor di tutto suo costume.

67 Ella ridea dall'altra riva dritta,
trattando più color con le sue mani,
che l'alta terra senza seme gitta.

70 Tre passi ci facea il fiume lontani:
ma Ellesponto, là 've passò Serse,
ancora freno a tutti orgogli umani,

73 più odio da Leandro non sofferse
per mareggiare intra Sesto ed Abido,
che quel da me perch'allor non s'aperse.

76 «Voi siete nuovi, e forse perch'io rido»
cominciò ella «in questo luogo eletto
all'umana natura per suo nido,

79 maravigliando tienvi alcun sospetto;
ma luce rende il salmo *Delectasti*,
che puote disnebbiar vostro intelletto.

82 E tu che se' dinanzi e mi pregasti,
di' s'altro vuoi udir; ch' i' venni presta
ad ogni tua question tanto che basti».

67. Ritta (*dritta*) sull'altra sponda la donna sorrideva; mentre con le sue mani intrecciava (*trattando*) i fiori di vario colore (*più color*), che la sommità del monte (*l'alta terra*) produce (*gitta*) senza bisogno di semi.

70. Il fiume ci separava (*ci facea... lontani*) solo di tre passi; ma lo stretto dei Dardanelli (*Ellesponto*), là dove passò Serse, la cui sconfitta è ancora un ammonimento (*freno*) per ogni orgoglio umano.

73. non fu maggiormente odiato da Leandro a causa delle sue burrasche (*per mareggiare*) (che gli rendevano impossibile il passaggio a nuoto) tra Sesto e Abido, di quanto non fosse odiato da me quel fiumicello perché non si aprì in quel momento per lasciarmi passare.

Serse, re di Persia, nel 480 a. C. attraversò con un potente esercito lo stretto dell'Ellesponto, che separa l'Asia Minore dall'Europa e sul quale aveva fatto gettare un grande ponte, per portare guerra alla Grecia, ma, sconfitto duramente, dovette rattraversarlo in fuga: divenne così esempio di superbia punita ed ammonimento per ogni orgoglio umano.

La fonte della leggenda ricordata nei versi 73-74 è ancora una volta Ovidio (*Eroidi* XVIII, 139 sgg.). Leandro, un giovane di Abido, sulla costa asiatica,

attraversava ogni notte a nuoto lo stretto dell'Ellesponto per raggiungere sull'altra riva la località di Sesto, dove abitava Ero, la fanciulla da lui amata, ma spesso il mare tempestoso gli impediva di compiere questa impresa.

76. La donna cominciò: «Voi siete nuovi del luogo, e forse perché io mi mostro sorridente in questo posto scelto (*eletto*) da Dio come sede (*nido*) della specie (*natura*) umana (se fosse rimasta innocente).

79. vi meravigliate (*maravigliando*) e rimanete in dubbio (*sospetto*); ma gioverà ad illuminarvi (*luce rende*) il salmo "Mi hai rallegrato" (è il quinto versetto del *Salmo* XCII, che esalta la gioia della contemplazione delle bellezze create da Dio), il quale può sgombrare ogni nebbia (*disnebbiar*) dalla vostra mente.

82. E tu che sei davanti agli altri due e mi hai pregata, dimmi se desideri (*vouli*) sapere altro da me; perché sono venuta (verso di te) pronta (*presta*) a rispondere ad ogni tua domanda (*question*) finché basti a soddisfarti».

La *donna soletta* che appare a Dante nel paradiso terrestre accenna senz'altro ad un contenuto simbolico, ma, al di qua del simbolo, ha una sua compiuta individuazione poetica. È soltanto te-

nendo conto del modo in cui il Poeta ha atteggiato questa figura, che possiamo cercarne il sovrassenso. Essa non porta in sé le tracce di una individuazione nel mondo della storia, degli affanni, del dolore che fu il retaggio di Adamo. Per questo motivo tutti i tentativi fatti per identificarla con personaggi storici o della vita di Dante, appaiono inutili ai fini della comprensione dell'episodio che l'ha per sua protagonista.

Matelda è una figura fiabesca: essa esprime in termini umani quell'assenza di problemi e travagli, quella gioia di abitare un mondo in cui si riflette incontaminata la traccia di Dio, che sono state comunicate allo stupore grato del pellegrino dalla vista della foresta.

La rappresentazione di questa figura - è stato notato - è fortemente stilizzata: il suo modo di atteggiarsi risponde, infatti, ad una concezione della donna quale si era venuta formando attraverso una lunga tradizione, dai trovatori provenzali ai poeti del dolce stil novo. Ma gli elementi della lirica amorosa medievale sono a loro volta inquadrati in una cornice classica, in uno schema, quello della felice età dell'oro, di evidente derivazione ovidiana. Per questo confluire nella figura di Matelda di motivi della poesia pagana e di quella medievale, non appare lecito interpretarla unicamente in base ai canoni del dolce stil novo. Notiamo inoltre come

Purgatorio XXVIII, 103-105

All'ampio respiro della terzina dantesca, che apre la visione degli spazi celesti e dell'armonioso ruotare del cielo intorno alla terra, si accosta questo momento dell'opera di Giusto de' Menabuoi. Il pittore - come già il poeta - invece di cadere in uno sterile intellettualismo raggiunge risultati lirici grazie alla pienezza dei valori formali e alla commossa sensibilità del colore.

"Creazione del mondo" di Giusto de' Menabuoi (seconda metà sec. XIV).
(Padova, Battistero del Duomo)



Matelda abbia una consistenza figurativa che è del tutto assente dalle evanescenti figure femminili dei componimenti stilnovistici. Dante indugia a lungo nel descriverne l'aspetto esteriore, non si limita ad una caratterizzazione sommaria, ad un accenno alla presenza in lei di qualità inesprimibili, perché trascendenti l'umana capacità di accoglierle come reali, non analizza minuziosamente i propri stati d'animo. Non ci viene riproposta, in questo episodio, la spiritualità raccolta ma evasiva della *Vita Nova*. Il riflesso soggettivo di tanta bellezza è manifestato attraverso un riferimento alla mitologia, il quale a sua volta rimanda ad un fatto storico (versi 71-74). In contrasto con l'intimismo che caratterizzò i componimenti di Dante giovane e dei suoi amici seguaci del Guinizelli, il sentimento del pellegrino è così riportato entro una trama di eventi oggettivi, e risulta pertanto fortemente spersonalizzato, reso paradigmatico di una esperienza che è potenzialmente di tutti. Ciò che rende così felice la riuscita artistica di questa pagina è la convergenza di stato d'animo e significato simbolico nei modi in cui è presentata Matelda, per cui quest'ultimo scaturisce naturalmente, senza sforzo alcuno, dal senso letterale. Matelda, come vide il Graf e come conferma, nel corso di un'attenta analisi, il Singleton, è sostanzialmente la natura umana non corrotta dal peccato originale: in essa la virtù non è il risultato di un conflitto, non presuppone il dolore, ma si atteggia felicemente nelle forme della bellezza, della gioventù perpetua, della grazia spontanea. Gli atti che Matelda compie (il cogliere fiori, il camminare a passo di danza) esprimono un rapimento interiore - il raccoglimento di chi prega - nelle forme della gioia. Ottime osservazioni sono state fatte sulla figura di Matelda dal Di Pino. Il critico rileva, ad esempio, che il «ridere» di Matelda «non ha confronti d'ordine stilistico con gli atteggiamenti di riso dei precedenti canti del poema. «Ridere» non è dei luoghi infernali, e troviamo naturale che il relativo linguaggio non trovi posto nella prima cantica». D'altro lato, nei canti precedenti del *Purgatorio* il riso ha «una temperanza di toni», una gradualità nel suo manifestarsi, quale «solo si addice alla condizione umana». Al contrario, nel *Paradiso* il «ridere» «è sempre termine assoluto e mistico», onde ««ridere» e «riso» costituiscono, in senso assoluto, la spia stilistica della terza cantica e non hanno, né possono avere, la loro radice al di là della soglia dell'Eden, nei canti, cioè, anteriori al XXVIII».

85. Io dissi: «L'acqua di questo fiume e il vento che fa stormire (*l'i suon*) la foresta contrastano (*impugnan*) dentro di me con la convinzione (*fede*) che

mi ero da poco formato (*novella*) riguardo a una cosa che avevo udito e che è contraria a questa che ora vedo».

88. Perciò ella: «io ti spiegherò (*dicerò*) come ciò che desta la tua meraviglia (*ch'ammirar ti face*) derivi (*procede*) da una sua particolare causa (*per sua cagion*), e dissiperò (*purgherò*) la nebbia (*dell'ignoranza*) che offende (*fiede*: ferisce) la tua mente.
91. Dio, il sommo Bene, che solo di se stesso prova compiuto piacere, creò l'uomo buono e atto a operare il bene (*a bene*), e gli diede questo luogo (il paradiso terrestre) come anticipazione (*arra*) della beatitudine (*pace*) eterna.
94. A causa della sua colpa (*difalta*) l'uomo dimorò poco (solo sette ore: cfr. *Paradiso* XXVI, 139-142) nel paradiso terrestre (*qui*); a causa della sua colpa tramutò l'innocente diletto (*riso*) e la dolce gioia (*gioco*) in pianto e in affanno.
97. Perché le perturbazioni (*l'i turbar*) che al di sotto di questo monte (*sotto da sé*) sono prodotte dai vapori (*l'essalazion*) dell'acqua e della terra, che tendono a salire quanto più possono seguendo (*dietro*) il calore del sole,
100. non potessero recare all'uomo alcuna molestia (*guerra*), questo monte s'in-

nalzò verso il cielo così tanto (come vedi), ed è libero da tali perturbazioni dal punto dove si trova la porta d'accesso (*d'indi ove si serra*).

Stazio (canto XXI, 43-57) aveva affermato che il monte del purgatorio, al di sopra del tre gradini che conducono alla porta d'ingresso, non è soggetto ad alcuna alterazione atmosferica, escludendo quindi, fra le altre, la presenza di acqua e di vento, laddove Dante, entrato nella divina foresta dell'Eden, avverte lo stormire delle fronde (versi 10 sgg.) e incontra un rio (versi 25 sgg.).

L'ampia spiegazione di Matelda affronta il problema dell'ubicazione del paradiso terrestre, problema continuamente presente nel pensiero patristico e in quello medievale: esso, secondo le due principali conclusioni, aveva la sua sede nella sfera del fuoco, vicino a quella della luna, oppure nella sfera dell'aria che è esterna alla terra.

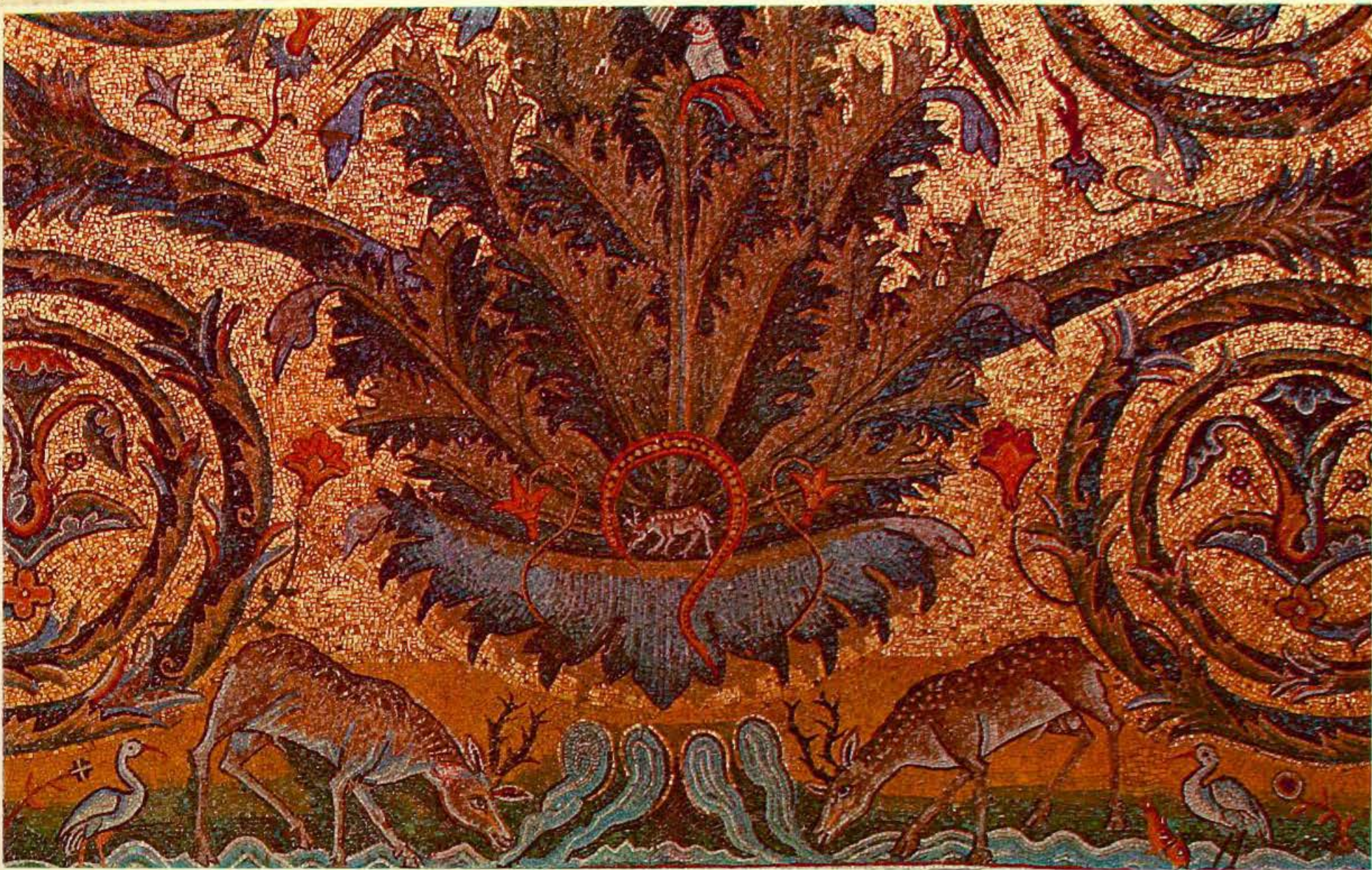
Tenendo presente che Aristotile aveva distinto quest'ultima sfera in tre regioni (l'inferiore, temperata e quindi adatta alla vita umana, la media, fredda e oscura, da dove prendono origine le meteore, la superiore, limpida e serena, posta al di sopra di ogni alterazione atmosferica), Alberto Magno e San Tommaso situano l'Eden nella prima regione. Alessandro di Hales e San Bonaventura, con i quali si accorda Dante, nella terza. La tradizione esegetica biblica,

85 «L'acqua» diss' io, «e l' suon della foresta
impugnan dentro a me novella fede
di cosa ch' io udi' contraria a questa».

88 Ond' ella: «Io dicerò come procede
per sua cagion ciò ch' ammirar ti face,
e purgherò la nebbia che ti fiede.

91 Lo sommo beu, che solo esso a sé piace,
fece l' uom buono e a benè, e questo loco
diede per arra a lui d'eterna pace.

94 Per sua difalta qui dimorò poco;
per sua difalta in pianto ed in affanno
cambiò onesto riso e dolce gioco.



97 Perché 'l turbar che sotto da sè fanno
l'essalazion dell'acqua e della terra,
che quanto posson dietro al calor vanno,

100 all'uomo non facesse alcuna guerra,
questo monte salio verso 'l ciel tanto,
e libero n'è d' indi ove si serra.

103 Or perché in circuito tutto quanto
l'aere si volge con la prima volta,
se non li è rotto il cerchio d'alcun canto,

106 in questa altezza ch'è tutta disciolta
nell'aere vivo, tal moto percuote,
e fa sonar la selva perch'è folta;

Purgatorio XXVIII, 121-126

Nella creazione dei fiumi che attraversano il paradiso terrestre Dante opera - ancora una volta - un sincretismo fra elementi della cultura classica ed elementi del mondo biblico. Tuttavia l'immagine dell'unica fonte dalla quale quei fiumi prendono origine è stata certamente ispirata dall'iconografia cristiana. Il mosaico della chiesa di San Clemente - che forse Dante ebbe occasione di conoscere - raggiunge, nell'illustrare questo tema, un mirabile effetto attraverso uno scenario senza profondità nel quale rocce, arbusti, fiori sono preziosamente trasfigurati nelle loro forme e nei loro colori.

"I fiumi del paradiso" di scuola bizantina della prima metà del sec. XII (particolare). (Roma, Chiesa di San Clemente al Celio)

Anche la miniatura - contemporaneamente ai mosaici e spesso anterlormente ad essi - si interessò alla rappresentazione dei fiumi paradisiaci. Senza dimenticare il valore allegorico dell'unica origine del quattro corsi d'acqua e il significato morale della purificazione delle anime che vi si immergono, la scena mantiene il disegno caratteristico delle stilizzazioni bizantine, ma si arricchisce di particolari realistici e di una maggiore articolazione figurativa.

Inoltre, aveva comunemente accettato l'esistenza del paradiso terrestre in un luogo elevato e pressoché inaccessibile. Facile risultava a Dante, alla cui mentalità teorica ripugnava "l'idea di un paradiso terrestre creato da Dio e poi rimasto vuoto e inutilizzato" (Mattalia), collocare il paradiso terrestre sulla vetta del monte del purgatorio - la cui formazione è posteriore a quella dell'inferno (cfr. *Inferno* XXXIV, 121 sgg.) - facendo dell'Eden una tappa del ritorno della creatura a Dio.

103. Ora, poiché tutta quanta l'atmosfera gira circolarmente (in circuito) assieme alla prima sfera celeste (con la prima volta), se il moto circolare (il cerchio) non è interrotto da un ostacolo in qualche parte (d'alcun canto),

106. sulla sommità (altezza) di questo monte che spazia liberissima (ch'è tutta disciolta) nell'aria pura (nell'aere vivó), questo movimento (dell'aria) percuote, e fa stormire (sonar) la selva perché è fitta (e oppone resistenza);

Era opinione comune nel Medioevo che l'aria si muovesse da oriente a occidente insieme con tutti i cieli fino al più alto, che è il Primo Mobile (la prima volta). Questo moto continuo e sempre nella stessa direzione è ad un certo momento interrotto dalla vetta del purgatorio, e l'aria, urtando contro gli alberi, fa stormire le fronde.

109. e le piante così mosse dal vento (percossa) hanno tanto potere (tanto puote), che impregnano l'atmosfera della loro virtù fecondatrice, che poi l'aria (quella), girando (attorno alla terra), diffonde intorno;

112. e la terra dell'altro emisfero (l'altra terra), secondo che è adatta (degnà) per la propria natura (per sé) e per il clima (ciel), concepisce (concepe) e fa nascere (figlia) da diversi semi (vir-



109 e la percossa pianta tanto puote,
che della sua virtute l'aura impregna,
e quella poi, girando, intorno scuote;

112 e l'altra terra, secondo ch'è degna
per sé e per suo ciel, concepe e figlia
di diverse virtù diverse legna.

115 Non parrebbe di là poi maraviglia,
udito questo, quando alcuna pianta
senza seme palese vi s'appiglia.

118 E saper dèi che la campagna santa
dove tu se', d'ogni semenza è piena,
e frutto ha in sé che di là non si schianta.

121 L'acqua che vedi non surge di vena
che ristori vapor che gel converta,
come fiume ch'acquista e perde lena;

123 ma esce di fontana salda e certa,
che tanto dal voler di Dio riprende,
quant'ella versa da due parti aperta.

127 Da questa parte con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato;
dall'altra d'ogni ben fatto la rende.

130 Quinci Letè; così dall'altro lato
Eunoè si chiama, e non adopra
se quinci e quindi pria non è gustato:

tù) le diverse piante (*legna*).

115. Dopo questa spiegazione, non dovrebbe poi nascere stupore (*maraviglia*) di là nel vostro mondo, quando qualche pianta germoglia (*s'appiglia*) sulla terra (*vi*) senza seme visibile (*palese*).

118. E devi sapere che questa santa regione (*campagna*) dove ti trovi, è piena di ogni specie di semi vegetali (*d'ogni semenza*), e produce (*ha in sé*) anche qualche frutto che non si coglie (*schianta*) di là sulla terra.

121. L'acqua che vedi non scaturisce da una polla (*vena*) che sia alimentata (*che ristori*) dal vapore acqueo convertito in pioggia dal freddo (*gel*), come (*sulla terra*) un fiume il quale accresce (*ch'acquista*) e diminuisce (*perde*) la sua portata (*lena*) (a seconda delle piogge):

124. ma nasce da una fonte (*fontana*) costante (*salda*) e inesauribile (*certa*), che dal volere di Dio attinge (*riprende*) tant'acqua, quanta ne versa nei due fiumi aperti in due direzioni (*da due parti aperta*) opposte.

127. Nel fiume che è da questa parte (*da questa parte*) l'acqua scorre (*discende*) con un potere (*virtù*) che toglie il ricordo del peccato. In chi la beve (*altrui*); nel fiume che è dall'altra parte (*dall'altra*) l'acqua restituisce (*rende*) il ricordo del bene compiuto.

130. Da questo lato (*quinci*) il fiume si chiama Letè; così dall'altro si chiama Eunoè, e l'acqua non opera (*adopra*) il suo effetto se prima non è bevuta in entrambi i ruscelli (*quinci e quindi*):

Il paradiso terrestre, secondo la Bibbia (*Genesi* II, 10-14), era attraversato da un fiume che si divideva in quattro rami (Fison, Gihon, Tigri, Eufrate); Dante riduce i corsi d'acqua a due, prendendo a prestito il nome del primo dalla mitologia pagana, e in particolare dalla descrizione dell'Averno virgiliano (*Eneide* VI, 705 sgg.), e formando il nome dal secondo, Eu-noè, con la prima sillaba di Eu-frate. L'acqua del Letè elimina il ricordo dei mali della vita, quella dell'Eunoè (termine greco che significa "memoria del bene") ravviva la memoria del bene compiuto.

Purgatorio XXVIII, 121-126

"Omellie sulla Vergine" di Giacomo Monaco, Min. di scuola bizantina - sec. XI - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Gr. 1208 - f. 50 r) (a sinistra); (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Gr. 1162 - f. 11 v)



133. il sapore di quest'acqua è superiore (è di sopra) a qualsiasi altro sapore. E sebbene (*avvegna ch'*) la tua sete di sapere possa essere sufficientemente (assai) appagata (*sazia*) senza bisogno (*perch'... non*) che ti riveli (*scopra*) di più,

136. (tuttavia) spontaneamente (*per grazia*) ti darò ancora un'ultima informazione

Dante, Virgilio e Stazio nell'incontro con Matelda.
La Commedia, Purgatorio. Min. del secolo XIV -
(Modena, Biblioteca Estense - Ms. α. R. 4,8 - f. 85 r)



(corollario); nè credo che le mie parole (*dir*) ti siano meno gradite (*caro*), se a tuo favore (*teco*) si estendono (*si spazia*) al di là della mia promessa.

139. Coloro che in antico cantarono in poesia (*poetaro*) l'età dell'oro e la sua condizione (*stato*) felice, forse poetando (*in Parnaso*; è la montagna della Forcide, sede di Apollo e delle muse) intravidero come in sogno questo luogo.

142. Nel paradiso terrestre (*qui*) furono innocenti i progenitori del genere umano (*l'umana radice*); qui fu primavera perpetua e vi furono frutti d'ogni specie; l'acqua di questi fiumi è il nettare di cui parlò ognuno di quei poeti ».

Il corollario aggiunto da Matelda, riguardo al valore del mito dell'età dell'oro, stabilisce un rapporto fra l'intuizione poetica del mondo pagano e il pensiero cristiano, considerando già presagita dagli scrittori latini (in particolare Ovidio e Virgilio) la realtà del paradiso terrestre, come momento di purezza e di felicità.

145. Allora con tutta la persona (*tutto*) io mi volsi indietro verso i miei due poeti, e vidi che avevano accolto l'ultima parte del discorso (*l'ultimo costrutto*) sorridendo;

148. poi rivolsi nuovamente (*torna*) il mio sguardo (*viso*) alla bella donna.

133 a tutti altri sapori esto è di sopra.
E avvegna ch'assai possa esser sazia
la sete tua perch' io più non ti scopra.

136 darotti un corollario ancor per grazia;
nè credo che 'l mio dir ti sia men caro,
se oltre promission teco si spazia.

139 Quelli ch'anticamente poetaro
l'età dell'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso eslo loco sognaro.

142 Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre ed ogni frutto;
nettare è questo di che ciascun dice».

145 Io mi rivolsi 'n dietro allora tutto
a' miei poeti, e vidi che con riso
udito avean l'ultimo costrutto;

148 poi alla bella donna torna' il viso.



urgatorio, Canto XXIX

Matelda si muove lentamente lungo la riva del Letè, e Dante la segue, rimanendo sull'altra sponda. La divina foresta del paradiso terrestre è illuminata improvvisamente da un forte lampo che, invece di scomparire subito dopo, diventa sempre più luminoso, mentre si diffonde una dolce melodia. Il Poeta invoca ora il soccorso delle Muse, in modo particolare di Urania, per poter narrare in versi quanto i suoi occhi vedono, poiché egli si accinge a descrivere la mistica processione della Chiesa, processione nella quale ogni oggetto e ogni figura rivestono un valore allegorico, perché viene presentata in sintesi la storia della Chiesa. Sulla sponda del fiume opposta a quella sulla quale si trova Dante, appaiono sette candelabri che si muovono lentamente, lasciandosi dietro sette lunghissime strisce luminose. Procedono sotto questi particolari stendardi ventiquattro seniori vestiti di bianco, con in capo una corona di gigli; essi cantano un inno nel quale esaltano la grandezza della Vergine. Sono seguiti da quattro animali, coronati di fronde verdi, ciascuno con sei ali cosparse di occhi. Lo spazio libero tra i quattro animali è occupato da un carro trionfale, tirato da un grifone, il cui corpo ha l'aspetto di un'aquila nella testa e nelle ali, e di un leone nelle restanti membra; le ali si innalzano verso il cielo passando tra le strisce luminose dei candelabri. Il carro ha alla sua destra tre donne che avanzano danzando: la prima appare tutta rossa, la seconda verde, la terza bianca. Alla sinistra le figure femminili danzanti sono quattro, e tutte appaiono vestite di un abito rosso. Questo gruppo è seguito da due vecchi pieni di dignità: l'aspetto di uno è quello di un medico, mentre l'altro tiene in mano una spada. Dopo di loro avanzano, in umile atteggiamento, altre quattro figure, che precedono di poco un vecchio, solo e immerso nel sonno. Questi ultimi sette personaggi sono tutti vestiti di bianco, e coronati di una ghirlanda di rose e fiori rossi. Allorché il carro giunge proprio di fronte a Dante, si ode un tuono, dopo il quale tutta la processione si ferma come se non potesse procedere oltre.

INTRODUZIONE CRITICA

A partire dal canto XXIX la natura, che ha costituito nei due canti precedenti la sede maestosa di una ritrovata integrità e pace dell'uomo, diventa lo sfondo di una rappresentazione scenica avente per suo oggetto la storia. Tale rappresentazione scenica ripropone, nei suoi termini più ampi e necessari, la meditazione, fin qui svolta episodicamente, sulle cause della corruzione della società umana dopo il sacrificio di Cristo. Dopo la parentesi dei canti XXVII e XXVIII, che aveva astratto la vicenda del Dante protagonista della *Commedia* da quella del Dante autore e uomo legato alle vicissitudini del suo tempo, la storia occupa un posto determinante nel giardino della prima innocenza, ma con un significato opposto a quello che aveva nella sezione del poema dedicata al peccato, all'imperfezione.

Adombrata nel rituale di una processione sacra, al quale farà seguito uno sviluppo drammatico - la confessione di Dante, in presenza di Beatrice, nei canti XXX e XXXI, e la sua investitura a profeta - la storia afferma se stessa, nel canto XXIX, come esplicazione di un disegno provvidenziale, che il male non turba. Il trionfo della Chiesa coincide, nello spettacolo che si svolge in questo canto davanti agli occhi del protagonista, con l'affermarsi di un ordine che i secoli hanno concorso a creare, oltre ogni apparente divergenza fra genti e genti, fra età ed età. Solo nel canto XXXII quest'ordine apparirà sconvolto, e l'ombra del peccato si proietterà sinistra sulla *divina foresta*, a significare che il cammino che ha portato Dante dalla selva del peccato alla sommità del monte che è più vicino al cielo, non può considerarsi concluso: l'umanità non può riacquistare, dopo il peccato d'origine, lo stato d'innocenza dei suoi progenitori se non come grado necessario per una più spirituale beatitudine, quella schiusa dal sacrificio di Cristo. Il lento incedere delle personificazioni che riempiono lo spazio della *gran foresta*, a seguito di una luce sovranaturale che assomma in sé l'intensità di un lampo e la quiete di un plenilunio, riproporrebbe, secondo il Bosco, i ritmi solenni che caratterizzano i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Il Bosco mette in rilievo, in una sua analisi del canto, come la processione della Chiesa trionfante sia concepita dal Poeta anzitutto in termini visivi, secondo principi di composizione che sono propri delle arti figurative, ed in base a criteri che rispondono alla religiosità disincarnata e accesa dei Bizantini. Alle osservazioni del Bosco il Momigliano obietta che esse, per quanto preziose ai fini di intendere nella sua genesi e nella sua strutturazione questa pagina della *Commedia*, non consentono di formulare in merito un giudizio positivo, in quanto lo schema figurativo, che Dante ebbe presente nel concepire la processione, non si sarebbe tradotto in accenti di poesia, in una partecipazione affettiva del protagonista

all'*actio scaenica*. Il motivo della processione sacra, rileva il Momigliano, "passando dal mosaico alla poesia è diventato poco più di un freddo schema", fatta eccezione per pochi tratti, che manifestano nel Poeta un interesse non puramente concettuale per la materia trattata. Le variazioni luministiche sul tema dei sette candelabri rivelano, ad esempio, una freschezza di sguardo, una gioia per il colore in quanto tale, che ne avvicina il comporre a quello della pittura dei primitivi. L'intensità che acquistano i colori e le luci nella pittura dei primitivi non meno che nella poesia di Dante dall'assenza di gradazioni tonali, risulta evidente in più punti del canto, ma trova i suoi sviluppi più ricchi all'inizio della descrizione del sacro corteo, allorché l'animo del pellegrino è ancora occupato dal prodigio della luce che ha inondato la foresta come lampo destinato a persistere. Ogni particolare appare qui disposto unicamente al fine di far risaltare maggiormente questo miracolo: dalla similitudine dei versi 53-54 - ove l'attenzione portata sul progressivo determinarsi delle immagini introduce, attraverso il collettivo *arnese*, al diffondersi pacato di quella luce che in un primo momento era stata paragonata al balenare di un lampo - al trasferimento della proprietà di «ardere» dall'oggetto contemplato al soggetto che nella contemplazione di esso si è interamente assorbito (*perché pur ardi si nello aspetto delle vive luci*), alla notazione dei versi 67-69, che fa riaffiorare uno dei motivi più ricchi di suggestione simbolica delle due ultime cantiche: quello della luce riflessa. Quanto al resto non si può non concordare sostanzialmente con il Momigliano, per il quale "la processione è concepita assai più ordinata che solenne". Uno spirito assai diverso da quello che è alla base della *Commedia* animava, infatti, i mosaicisti bizantini di Ravenna, onde la solennità ieratica dei mosaici, se effettivamente può aver suggerito alcuni aspetti della rappresentazione dantesca, non si è trasferita nella pagina che ad essi è stata dal Bosco accostata. La poesia di Dante non è poesia del divino disincarnato quale appare nella spiritualità bizantina, ma del divino che corona lo sforzo dell'uomo nel mondo.

La descrizione della processione della Chiesa nel canto XXIX rappresenta un momentaneo venir meno, sia pure riscattato dalla riuscita di numerosi particolari, delle qualità più rilevanti del poetare dantesco, una parentesi - fra l'evidenza della luminosa raffigurazione della *divina foresta* e quella del drammatico confronto con Beatrice - in cui le simmetrie concettuali e formali non riescono a tradursi in una costruzione organica e viva. Essa è quindi una pagina discontinua, in cui si avvertono con più frequenza che altrove le remore che l'allegorismo, quasi ovunque risolto in poesia nella *Commedia*, opponeva a Dante allorché veniva dal Poeta interpretato come il fine esclusivo, la traduzione immediata e puntuale dell'immagine poetica in termini intellettualistici.

Canto XXIX



La mistica processione del paradiso terrestre rappresentata in un disegno di Sandro Botticelli eseguito fra il 1480 circa e il 1490. (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

7. la donna allora si mosse in direzione contraria alla corrente del fiume (contra il fiume), camminando lungo la sponda; ed io procedetti alla pari con lei (dall'altra parte), accordando i miei ai suoi passi brevi (picciol passo con picciol seguitando).

Vengono ripresi, in questo esordio, i motivi e le forme che hanno definito nel canto precedente l'apparire di Matelda quale personificazione della natura non corrotta. L'innocenza dell'Eden era stata espressa, nella figura di Matelda, attraverso manifestazioni che non richiedevano alcun dialogo, alcuna mediazione razionale, alcun travaglio dell'intelletto o tendersi della passione: essa risultava dallo stesso atteggiarsi della donna, dal suo incedere a passo di danza, dalla radiosa bellezza del suo sguardo verecondo. Su questa figurazione pittorica si era inserita in un secondo tempo una manifestazione di sapienza: la levità della rappresentazione originaria si era composta, nel discorso di Matelda sulla presenza del vento e dell'acqua nel paradiso terrestre, in cadenze consapevoli e raziocinanti, lontane dalle vibrazioni liriche in cui si era concretata la sua apparizione. In questa apertura di canto, scrive il Momigliano, la figura di Matelda è riportata "a quell'immagine affascinante che sembrava essere stata dimenticata durante il corso ragionativo della sua parlata".

Analogamente a quanto avveniva per la sua presentazione iniziale in termini di raffinata pittura, anche qui la figura di Matelda risulta dall'inserimento di elementi attinti alla tradizione «cortese» del Medioevo nel mito pagano dell'età dell'oro, assunto a significare la condizione dell'uomo prima del peccato. Ai motivi stilnovistici e classici si affianca, nella forma di citazioni dirette dal testo latino (nel canto precedente il versetto «Delectasti» del Salmo XCII, qui l'inizio del Salmo «Beati quorum...»), quello della interpretazione scritturale. Il motivo «cortese» è rappresentato in questo esordio dal primo verso, nel quale Dante parafrasa un'espressione di Guido Cavalcanti ("cantando come fosse innamorata"), quello classico dalla evocazione delle ninfe, ove l'idea centrale della concezione dantesca del paradiso terrestre - quella di una non contrastata realizzazione dei desideri, i quali, come natura non intaccata da malizia, concorrono, insieme a tutto il creato, alla glorificazione di Dio - è sottolineata dall'opposizione istituita, al verso 6, tra i modi in cui si afferma l'assoluta

1 Cantando come donna innamorata,
continud col fin di sue parole:
«*Beati quorum lecta sunt peccata!*»

4 E come ninfe che si givan sole
per le salvatiche ombre, disiando
qual di veder, qual di fuggir lo sole,

7 allor si mosse contra il fiume, andando
su per la riva; e io pari di lei,
picciol passo con picciol seguitando.

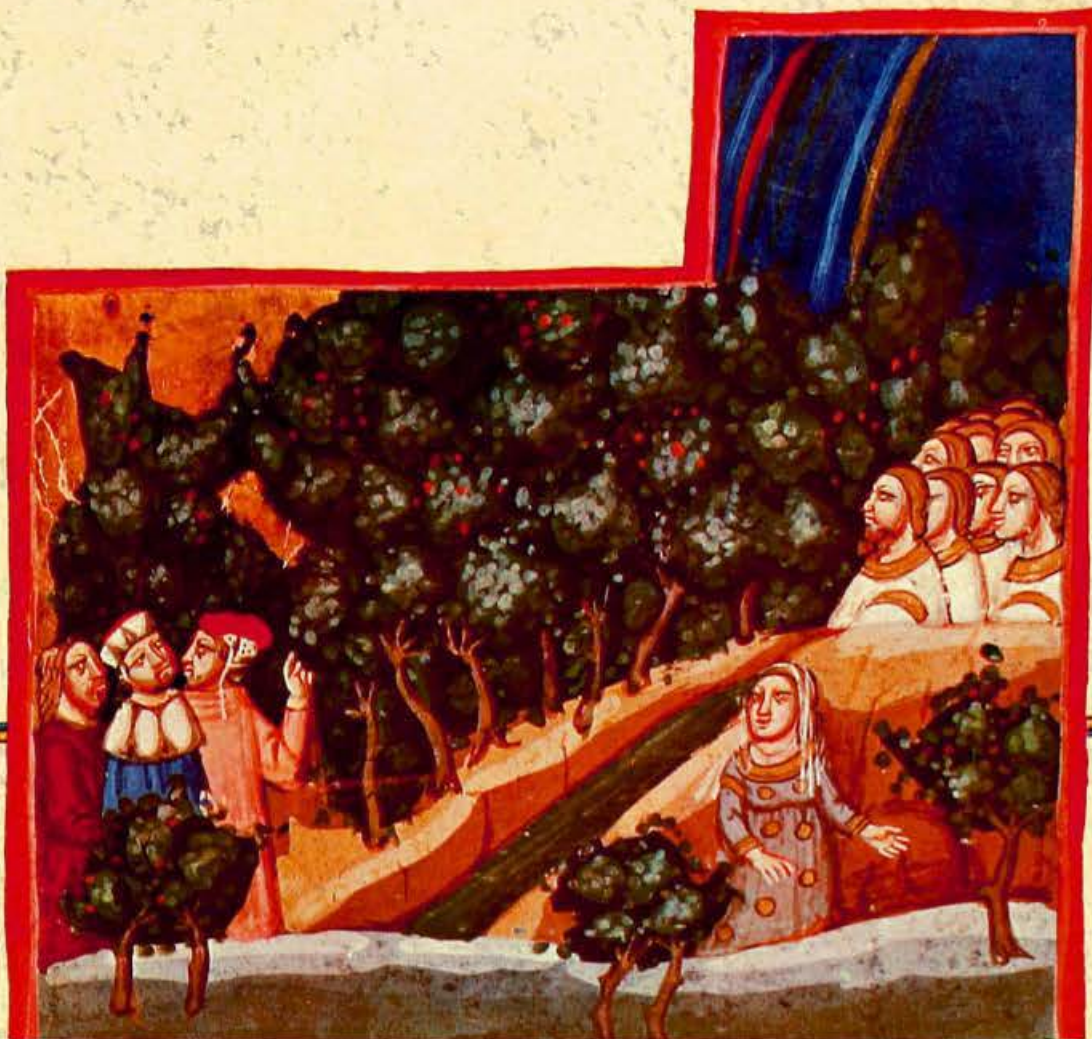
10 Non eran cento tra' suoi passi e' miei,
quando le ripe igualmente dier volta,
per modo ch'a levante mi rendei.

1. Al termine (col fin) del suo discorso Matelda proseguì, cantando come donna innamorata: «Beati coloro ai quali sono cancellati i peccati!» (cfr. Salmo XXXII, 1)

4. E come le ninfe che se ne andavano solitarie sotto l'ombra delle selve (per le salvatiche ombre), desiderando le une (qual) di vedere, le altre di evitare (fuggir) i luoghi soleggiati (lo sole),

spontaneità delle ninfe (qual di veder, qual di fuggir lo sole). Il loro pieno appagamento è dato dalla partecipazione immediata alla vita della natura. Di qui la loro solitudine, presentata come una raggiunta felicità che non ha bisogno di espandersi nella comunicazione, nel rapporto sociale. Il solo rapporto concepibile nel paradiso terrestre è infatti quello tra l'anima e Dio, tramite le opere del creato.

10. In due non avevamo ancora fatto cento passi, quando le sponde (ripe) svoltarono (dier volta) formando lo stesso angolo (figuolmente), in modo che (seguendo la curva) di nuovo mi volsi (mi rendei) verso levante.
13. Non avevamo ancora percorso molta



Purgatorio XXIX, 52-54
La Commedia, Purgatorio. Mia. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 115 v)

- 13 Né ancor fu così nostra via molta,
quando la donna tutta a me si torse,
dicendo: «Frate mio, guarda e ascolta».
- 16 Ed ecco un lustro sùbito trascorse
da tutte parti per la gran foresta,
tal, che di balenar mi mise in forse.
- 19 Ma perché 'l balenar, come vien, resta,
e quel, durando, più e più splendeva,
nel mio pensar dicea: «Che cosa è questa?»
- 22 E una melodia dolce correva
per l'aere luminoso; onde buon zelo
mi fe' riprender l'ardimento d'Eva,

- 25 che là dove ubidia la terra e 'l cielo,
femmina sola e pur lesè formata,
non sofferse di star sotto alcun velo;
- 28 sotto 'l qual se divota fosse stata,
avrei quelle ineffabili delizie
sentite prima e più lunga fiata.
- 31 Mentr' io m'andava tra tante primizie
dell'eterno piacer tutto sospeso,
e disioso ancora a più felizie,
- 34 dinanzi a noi, tal quale un foco acceso,
ci si fe' l'aere sotto i verdi rami;
e 'l dolce suon per cauti era già inteso.

Purgatorio XXIX, 64-65
(Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 116 r)

Purgatorio XXIX, 83-84
(Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 116 v)



strada in quella direzione (così), quando la donna si volse (si torse) verso di me con tutta la persona, dicendo: «Fratello mio, guarda e ascolta».

16. Ed ecco una luce (*l'ustro*) improvvisa (*sùbito*) balenò (*trascorse*) da ogni parte nella grande foresta, tale, che mi fece dubitare (*mi mise in forse*) che fosse un lampo (*di balenar*).

19. Ma siccome il baleno (*l' balenar*), appena giunto (*come vien*), cessa (*resta*), e invece quello, perdurando, splendeva sempre più (*più e più*), dentro di me (*nel mio pensar*) dicevo: «Che cosa è mai questo?»

22. Intanto (*e*) per l'aria luminosa si diffondeva (*correva*) una dolce melodia; per la qual cosa un giusto sdegno (*ze-lo*) mi indusse a biasimare (*mi fe' riprender*) l'ardimento di Eva,

25. la quale proprio là (*nel paradiso terrestre*) dove la terra e il cielo ubbidivano (*alla volontà di Dio*), donna sola e creata (*formata*) soltanto allora (*pur testè*), non sopportò di stare sotto il velo (*che limitava la sua conoscenza del bene e del male*);

28. se fosse stata sottomessa (*divota*) a quel velo (*sotto l' qual*), io avrei gustato (*sentite*) quelle ineffabili delizie fin dalla nascita (*prima*) e per lunghissimo tempo (*più lunga fiata*; per tutta la durata della vita).

31. Mentre io procedevo totalmente assorto (*sospeso*) in tante anticipazioni (*primizie*) della beatitudine celeste, e desideroso inoltre (*ancora*) di maggiori gioie (*a più letizie*),

34. davanti a noi l'aria sotto i verdi rami si fece (*ci si fe'*) rosseggiante, come (*tal quale*) viva fiamma (*un foco acceso*); e la dolce melodia (*suon*) già si distingueva (*era già inteso*) composta di canti (*per canti*).

37. O sacrosante Muse (*Vergini*), se talvolta (*mai*) per amor vostro (*per voi*) ho sofferto fami, freddi o veglie (*vigilie*), un alto motivo (*cagion*) mi spinge (*sprona*) ad invocare (*chiami*) il vostro aiuto (*mercè*).

40. Ora è necessario (*convien*) che il monte Elicona (*sede delle muse*) effonda (*versi*) per me l'acqua delle sue fonti (*Aganippe e Ippocrene*), e che la musa Urania (*simbolo della scienza delle cose sovranaturali*) mi aiuti con



le sue compagne (col suo coro) a mettere in versi cose difficili (forti) anche solo a pensarli.

43. Poco più avanti, il grande tratto di aria (del mezzo) che ancora correva tra noi e il punto dove erano le apparizioni (loro), faceva falsamente apparire l'immagine (falsava nel parere) di sette alberi d'oro;
46. ma quando mi fui avvicinato ad essi tanto, che la loro figura (l'obietto comune), la quale (come ogni corpo soggetto alla loro percezione) può ingannare i sensi, per la distanza (abbreviata) non nascondeva (perdea) più nessuna sua caratteristica (atto).
49. la facoltà percettiva (la virtù) che prepara (ammanna) alla ragione la materia su cui può esplicitare la sua attività (discorso), vide chiaramente che essi erano candelabri, e distinse nelle voci del canto la parola «osanna».

Inizia la descrizione della mistica processione che si svolge lungo la riva del Letè e che vuole presentare "in sintesi la storia ideale della Chiesa, in quanto essa coincide, secondo l'interpretazione patristica, con la storia dell'umanità tutta e la illumina facendola convergere nel suo complesso al momento culminante della Rivelazione, preannunziata e preparata dal Vecchio Testamento, attuata nell'avvento dell'Uomo-Dio, perpetuata infine attraverso la predicazione apostolica in un Istituto depositario e interprete della dottrina e amministratore dei doni della Grazia" (Sapegno).

Il corteo è aperto dall'apparizione dei sette candelabri, le cui fiammelle lasciano dietro di sé sette strisce luminose e lunghissime, sotto le quali avanzeranno tutti i partecipanti alla processione. I candelabri (la cui immagine Dante ha derivato dalla visione iniziale dell'Apocalisse I, 12) rappresentano i sette doni dello Spirito Santo o, secondo un'altra interpretazione, i sette Sacramenti, oppure ancora le sette Chiese dell'Asia, come nell'Apocalisse: tuttavia la maggior parte dei critici

37 O sacrosante Vergini, se fami,
freddi o vigilie mai per voi soffersi,
cagion mi sprona ch'io mercè vi chiami.

40 Or convien che Eliconia per me versi,
e Urania m'aiuti col suo coro
forti cose a pensar mettere in versi.

43 Poco più oltre, sette alberi d'oro
falsava nel parere il lungo tratto
del mezzo ch'era ancor tra noi e loro;

46 ma quand' i' fui sì presso di lor fatto,
che l'obietto comun, che 'l senso inganna
non perdea per distanza alcun suo atto.

49 la virtù ch'a ragion discorso ammannia,
sì com'elli eran candelabri apprese,
e nelle voci del cantare «osanna».

52 Di sopra fiammeggiava il bello arnese
più chiaro assai che luna per sereno
di mezza notte nel suo mezzo mese.



Purgatorio XXIX, 92-96
La Commedia, Purgatorio, Min. di scuola
probabilmente fiorentina - metà
del sec. XIV - (Londra, British
Museum - Ms. Eg. 943 - f. 116 v)

55 lo mi rivolsi d'ammirazion pieno
al buon Virgilio, ed esso mi rispose
con vista carca di stupor non meno.

58 l'indi rendei l'aspetto all'alte cose
che si movieno incontr'a noi sì tardi,
che foran vinte da novelle spose.



antichi e moderni propende per la prima spiegazione.

52. Nella parte superiore l'insieme dei candelabri (*il bello arnese*) lampeggiava assai più luminoso della luna piena (quando splende) nell'aria limpida (*per sereno*) nel cuore della notte a metà del mese lunare (*nel suo mezzo mese*).

55. Io mi rivolsi pieno di meraviglia al valente (*buon*) Virgilio, ed egli mi rispose con uno sguardo non meno stupido del mio.

58. Poi (*indi*) volsi di nuovo (*rende*) gli occhi (*l'aspetto*) a quegli oggetti mirabili (*all'alte cose*) che si muovevano verso di noi così lentamente (*sì tardi*), che sarebbero stati (*foran*) superati (*vinte*) anche dal lento passo delle spose novelle (nel corteo nuziale, o quando la sposa lascia la casa paterna o quando entra in chiesa).

61. La donna mi rimproverò: «Perché guardi con tanto ardore (*ardi sì*) soltanto (*pur*) lo spettacolo (*aspetto*) delle vive luci (dei candelabri), e non guardi quello che viene dietro ad esse?»

64. Allora vidi figure (*genti*) biancoverte seguire (*venire appresso*) i candelabri, quasi questi fossero le loro guide (*duci*); e qui sulla terra non ci fu (*fuci*) mai un candore pari (*fat*) a quello delle loro vesti.

67. Al mio lato (*flanco*) sinistro l'acqua (del Letè) risplendeva (per la luce dei candelabri), e se io mi volgevo a guardarla (*s'io riguardava in lei*), mi rimandava (*rende*) anche (*anco*), come uno specchio, l'immagine della parte (*costa*) sinistra del mio corpo.

La compattezza di una natura che esprime il divino nel modo della creazione, mostrandosi cioè come realtà ignara del corrompersi fisico nella vecchiaia e nella morte, e che ha trovato le sue trascrizioni simboliche nella divina foresta e nella sua unica abitatrice, si incrina, a partire dal verso 16, ad opera di una manifestazione del divino

Purgatorio XXIX, 106-108

La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 117 r. e f. 117 v.)



Il dispiegarsi lento della processione nella "gran foresta" e la sottolinentura - nella sua descrizione - delle pure qualità cromatiche e delle simmetrie numeriche sembrano riproporre i ritmi solenni, la suggestione dei colori e la ieraticità rappresentativo che contraddistinguono la "teoria" delle Vergini e dei Martiri dei mosaici bizantini di Sant'Apollinare Nuovo. Tuttavia nella pagina dantesca, condizionata dall'esigenza di stabilire un parallelismo tra il simbolo e il concetto simboleggiato, solo con difficoltà si può ritrovare il sottile incanto, lirico ed insieme mistico-religioso, che pervade i mosaici ravennati.

"La processione delle Vergini" e "La processione dei Martiri" di scuola bizantina della seconda metà del sec. VI (particolari). (Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo)

che esorbita dal quadro della natura medesima. Dopo la glorificazione di Dio nel suo aspetto di Creatore, il Poeta si appresta, infatti, a considerare l'opera di redenzione compiuta da Dio per riscattare il peccato originale. Non più la natura sarà quindi oggetto della meditazione del Poeta, ma la storia, conseguenza del folle ardimento d'Eva, ed il soccorso da Dio portato all'uomo condannato a conoscere il tempo, la vecchiaia, la morte. Se la natura è stata figurata, nella sua innocenza, dalla foresta della primavera eterna, la storia - nel suo dispiegarsi verso l'attuazione di un disegno inteso a riscattare dalla condizione temporale la natura che il peccato ha corrotto - apparirà a Dante nei simboli personificati di una processione, i quali riempiran-

no della loro presenza allusiva gli spazi deserti della foresta. Questo corteo di figure è preceduto dal dilagare improvviso di una luce folgorante, che segna il momento a partire dal quale la realtà ancora "terrestre" dell'Eden comincia ad integrarsi in un ordine di significati che avranno la loro piena conferma nella terza cantica. Scrive in proposito il Di Pino: "Con la luce naturale ed indeterminatamente metafisica [quella di cui è stata fatta menzione in tutto il poema fino a questo punto e che, nel Purgatorio, ha dato luogo ad una tematica varia e densa di riferimenti alla vicenda dell'anima] si fonde già, per lo splendore del bell'arnese, una luce di operazioni celesti... Nel giro di canti che descrivono il paradiso terrestre, il



XXIX ha il suo significato specifico nella resa di questo misterioso trapasso da un «senso» all'altro della luce". Dopo aver premesso che, in realtà, "fin dal canto precedente siamo assistendo all'agglustarsi del linguaggio dantesco nella direzione delle esigenze stilistiche della terza cantica", il critico esemplifica la sua tesi con alcuni riferimenti diretti al testo, osservando ad esempio che, nel complesso costituito dai canti XXVIII-XXIX, si passa da un luminismo corposo (*la gran variazion di freschi mai, la via pinta di fiori...*) "a trasparenze pure, quali sono quelle degli ostendeli che - come tratti pennelli - lasciano dipinto l'aere di quel colori onde fa l'arco il sole e Delia il cinto". Tutta la prima parte del canto XXIX - dopo la ripresa del tema

della donna felice che manifesta col canto e col ballo la propria adorazione di Dio, a lei visibile nello splendore della creazione - è occupata da una serie di variazioni sul motivo della luce. Nella seconda parte su tale motivo prevarrà invece uno derivato da esso, quello dei contrasti cromatici, per cui il bianco, simbolo della purezza della fede, sarà accostato al verde, simbolo della speranza, e al rosso, simbolo della carità.

70. Quando dalla riva dove mi trovavo arrivai a una posizione (*posta*) tale, che solo il fiume mi separava (*nui facea distante*) dal corteo, fermi (*diedi sosta*) i miei passi per poter osservare meglio.

73. e vidi che le fiamme dei candelabri

procedevano in testa (alla processione), lasciandosi dietro l'aria colorata, e sembravano (*avean sembiante*) strisce tracciate da pennelli mossi (*tratti*) (sopra una tela);

76. sicché l'aria sovrastante (*li sopra*) rimaneva segnata (*distinto*) da sette liste, tutte formate da quel colori, con i quali (*onde*) il sole crea l'arcobaleno (*l'arco*) e la luna (*Delia*; così viene chiamata Diana, la luna, essendo nata nell'isola di Delo) il suo alone (*cinto*).

79. Questi standardi (*ostendali*) (formati dalle strisce luminose) si stendevano indietro oltre quanto poteva giungere la mia vista (*in dietro eran maggiori che la mia vista*); e, a mio avviso, i due standardi esterni (*quei di fori*) dista-

vano l'uno dall'altro dieci passi.

82. Sotto un cielo così bello come io lo descrivo (*diviso*), procedevano ventiquattro seniori, a due a due, coronati di gigli (*di fiordaliso*).

I ventiquattro seniori sono simbolo dei ventiquattro libri dell'Antico Testamento. La fonte di Dante è ancora un passo dell'*Apocalisse* (IV, 4), nel quale San Giovanni racconta di aver visto, intorno al trono di Dio, ventiquattro vecchi vestiti di bianco, con il capo coperto da una corona d'oro. L'interpretazione che Dante dà a queste figure è presa da San Gerolamo, il quale nel *Prologus galcatus* alla sua traduzione della Bibbia afferma che i libri dell'Antico Testamento sono ventiquattro e sono simboleggiati dai ventiquattro seniori dell'*Apocalisse*. Il bianco dell'abito e dei gigli ricorda la purezza della fede nel Messia venturo, che sostenne i personaggi dell'Antico Testamento.

85. Tutti cantavano: «Benedetta tu (*fue*) tra le figlie di Adamo, e benedette siano in eterno le tue bellezze!»

L'inno cantato dai seniori ripete le parole rivolte a Maria dall'angelo dell'Annunciazione (*Luca* I, 28) e da Elisabetta (*Luca* I, 42), unendole ad espressioni profetiche bibliche che si riferivano alla Vergine (*Giuditta* XIII, 18; *Cantico dei Cantici* IV, 7).

88. Dopo che lo spazio fiorito e pieno di tenere erbe sulla l'altra sponda di fronte a me (*a rimpetto di me*) fu lasciato libero da quelle elette persone (*genti*) (che erano andate innanzi),

91. così come nella rotazione celeste (*in ciel*) una costellazione (*fuce*) segue (*seconda*) un'altra, dietro di loro sobraggiunsero quattro animali, ciascuno dei quali era coronato di verdi fronde,

94. Ognuno era fornito di sei ali: le penne erano cosparsa di occhi; e gli occhi di Argo, se fossero ancor vivi, sarebbero altrettanto penetranti (*cotali*).

97. Non aperecherò (*spargo*) più versi, lettore, per descrivere il loro aspetto (*forme*), perché mi incalza (*mi strigne*) la necessità di spendere parole per un altro argomento (*altra spesa*), cosicché non posso indulgere (*esser largo*) in questo (*a questo*);

100. ma leggi Ezechiele che li descrive (*dipigne*) come li vide venire da settentrione (*dalla fredda parte*) con vento e con nubi e con fuoco (*igne*);

103. e come li (*li*) troverai (*descritti*) nei passi del suo libro (*nelle sue carte*), tali erano qui, tranne che riguardo al numero delle ali (*sulor ch'alle pen-*

- 61 La donna mi sgridò: «Perché pur ardi
sì nello aspetto delle vive luci,
e ciò che vien di retro a lor non guardi?»

- 64 Genti vid' io allor, come a lor duci,
venire appresso, vestite di bianco;
e tal candor di qua già mai non fuci.

- 67 L'acqua splendea dal sinistro fianco,
e rendea me la mia sinistra costa,
s'io riguardava in lei, come specchio anco.

- 70 Quand' io dalla mia riva ebbi tal posta,
che solo il fiume mi facea distante,
per veder meglio ai passi diedi sosta,

- 73 e vidi le fiammelle andar davanti,
lasciando dietro a sé l'aere dipinto,
e di tratti pennelli avean sembante;

- 76 sì che lì sopra rimanea distinto
di sette liste, tutte in quei colori
oude fa l'arco il sole e Desia il cinto.

- 79 Questi ostendali in dietro eran maggiori
che la mia vista; e, quanto a mio avviso,
diece passi distavan quei di fori.

- 82 Sotto così bel ciel com' io diviso,
ventiquattro seniori, a due a due,
coronati venien di fiordaliso.

ne) Giovanni concorda con me (*è meco*) e dissente (*si diparte*) da Ezechiele (*da lui*).

Nella descrizione dei quattro animali

Dante si ispira ad Ezechiele (I, 4-14), e, in alcuni elementi (per esempio, le sei ali invece di quattro), all'*Apocalisse* di Giovanni (IV, 6-8). Gli interpreti riconoscono unanimemen-

Purgatorio XXIX, 83-84

"I ventiquattro seniori dell'Apocalisse" di scuola romanica della metà del sec. XIII (particolare). (Anagni, Duomo)



Numerose immagini della elaborata costruzione del canto XXIX sono state ispirate a Dante dal libro dell' "Apocalisse", il quale nel Medioevo è stato frequentemente illustrato non solo dalla miniatura, ma anche da grandi complessi di pittura murale. Nell'affresco del Duomo di Anagni la visione dei "ventiquattro seniori" assume un nuovo svolgimento di composizione e di effetto ad opera di artisti che seppero usare la forza del colore ed il potere espressivo e drammatico del disegno per offrire una delle più notevoli creazioni dell'arte medievale di fronte al libro di San Giovanni.

Purgatorio XXIX, 83-84

La fantasia di Pol e Jean de Limbourg ha dato in questa miniatura una nuova ed originale interpretazione - impreziosita dai toni raffinati del colore - della apocalittica visione di San Giovanni, la quale, nonostante l'oscurità del testo e la difficoltà di una sua traduzione figurativa, ha ispirato l'opera di artisti di tutti i tempi.

Da "Très riches heures du duc de Berry": la visione di San Paolo nell'isola di Patmos. Min. di Pol e Jean de Limbourg - a. 1416 - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 17 r)

te nei quattro animali il simbolo dei quattro Vangeli. La verde fronda rappresenta, secondo alcuni, la forza eterna della dottrina evangelica, secondo altri, invece, indica la speranza della salvezza che si apre all'uomo con la buona novella del Vangelo. Le sei ali, attributo particolare dei Serafini, sarebbero, secondo Pietro di Dante, le sei leggi (naturale, mosaica, profetica, evangelica, apostolica, canonica), oppure vorrebbero spiegare la rapidità con cui si diffuse la parola evangelica. Quanto alle penne piene d'occhi, San Gerolamo, commentando Ezechiele, afferma che esse indicano la conoscenza del passato e del futuro, e Dante sottolinea la penetrazione di quegli sguardi ricorrendo all'esempio mitologico di Argo, il custode dai cento occhi, che Giove destinò come guardiano della ninfa Io, e che fu ucciso da Mercurio (Ovidio - *Metamorfosi* I, 625 sgg.).

106. Lo spazio che restò tra i quattro animali (dentro a lor quattro) accolse un carro trionfale a due ruote, il quale veniva trascinato legato al collo di un grifone.
109. Esso protendeva verso l'alto (tendeva in su) entrambe le ali, le quali passavano tra la lista mediana (mezzana) e i due gruppi delle tre liste laterali (e le tre e tre liste), cosicché, fendendo l'aria, non ne toccava nessuna (a nulla... faceva male).
112. Salivano così in alto (tanto) che non era possibile seguirle con gli occhi (che non eran viste); le membra di quella parte del corpo che aveva l'aspetto dell'aquila (quant'era uccello) erano d'oro, e le altre erano bianche, soffuse di colore vermiglio.

Ancora Ezechiele offre a Dante lo spunto di questa visione (cfr. I, 15-24), anche se il Poeta stesso avverte che il motivo ispiratore è attinto dal mondo classico più che da quello biblico (ver-



- 85 Tutti cantavan: «Benedicta tue
nelle figlie d'Adamo, e benedette
sieno in eterno le bellezze tuel»
- 88 Poscia che i fiori e l'altre fresche erbette
a rimpetto di me dall'altra sponda
libere fuor da quelle genti elette,
- 91 sì come luce luce in ciel seconda,
vennero appresso lor quattro animali,
coronati ciascun di verde fronda.
- 94 Ognuno era pennuto di sei ali;
le penne piene d'occhi; e li occhi d'Argo,
se fosser vivi, sarebber cotali.
- 97 A descriver lor forme più non spargo
rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
tanto ch'a questa non posso esser largo;
- 100 ma leggi Ezechiel, che li dipigne
come li vide dalla fredda parte
venir con vento e con nube e con igne;
- 103 e quasi i troverai nelle sue carte.
tali eran quivi, salvo ch'asse penne
Giovanni è meco e da lui si diparte.
- 106 Lo spazio dentro a lor quattro contenne
un carro, in su due rote, triunfale,
ch'al collo d'un grifon tirato venne.
- 109 Esso tendeva in su l'una e l'altra ale
tra la mezzana e le tre e tre liste,
sì ch'a nulla, fendendo, facea male.
- 112 Tanto salivan che non eran viste;
le membra d'oro avea quant'era uccello,
e bianche l'altre, di vermiglio miste.

si 115-120). Il carro...*triunfale* è simbolo della Chiesa: le *due rote* sono, secondo Pietro di Dante, il Vecchio e il Nuovo Testamento, secondo altri, la sapienza e la carità, oppure la pietà e la giustizia, o l'amore di Dio e quello del prossimo o, secondo alcuni interpreti antichi, la vita attiva e quella contemplativa.

Il *grifon* - nel suo duplice aspetto di aquila nella testa e nelle ali e di leone nel resto del corpo - rappresenta Cristo, nel quale si congiunsero la natura umana e quella divina.

L'una e l'altra ale del grifone si protendono verso l'alto senza toccare le sette strisce luminose che solcano il cielo, e lasciandone tre per parte: viene così richiamato il concetto di Dio uno e trino e contemporaneamente l'assoluto accordo tra l'azione di Cristo (il grifone) e la sapienza dello Spirito Santo (le sette strisce luminose lasciate dai sette candelabri). Tuttavia nessuno sguardo umano può penetrare il mistero dell'Uomo-Dio e per questo le ali sembrano innalzarsi all'infinito.

Nel grifone inoltre la parte aquilina è d'oro per indicare, attraverso il metallo più prezioso, la natura divina di Cristo, mentre il resto del corpo appare di colore bianco per simboleggiare, secondo Benvenuto da Imola, la carne umana nella sua purezza, ma è soffuso di vermiglio per ricordare la passione di Cristo.

115. Non solo (*non che*) Roma non onorò (*rallegrasse*) con un carro così sontuoso l'Africano, o (o vero) Augusto, ma perfino il carro del sole apparirebbe povero in confronto a (con) questo;

118. il carro del sole che, essendo uscito dalla sua strada (*sviando*), fu incendiato (*combusto*) in seguito alle fervide (*devota*) preghiere (*per l'orazion*) della Terra, quando Giove mostrò la sua imperscrutabile giustizia (*fu... arcanamente giusto*).

Il carro del grifone supera per maestosità e bellezza non solo quelli usati a Roma per celebrare i grandi trionfi militari di Scipione l'Africano o di Ottaviano Augusto, ma anche lo stesso carro del sole, risplendente d'oro, d'argento e di gemme, secondo la descrizione di Ovidio (*Metamorfosi* II, 107, 110). Quest'ultimo ricordo mitologico richiama alla mente di Dante l'episodio di Fetonte, al quale il padre Apollo aveva affidato il carro del sole; ma il giovane se ne lasciò sfuggire di mano la guida e il carro, avvicinandosi troppo alla terra, provocò incendi e distruzioni. Giove, impietosito dalle preghiere degli uomini, fulminò Fetonte (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* II, 150-332; *Inferno* XVII, 107-108). È probabile che

il Poeta, attraverso questo episodio, intenda alludere alla Chiesa male guidata, sulla quale si abatterà la giustizia divina con le sue « arcane » decisioni (cfr. l'espressione del verso 120): Dante usa qui quasi le stesse espressioni dell'*Epistola XI* ai cardinali italiani.

121. Accanto alla ruota destra tre donne procedevano danzando in tondo (*in giro*): la prima appariva tanto rossa che a stento (*a pena*) sarebbe stata visibile (*fora... nota*) nel fuoco;
124. la seconda era di un colore verde, come se le sue carni e le sue ossa fossero state fatte di smeraldo; la terza appariva bianca come neve appena caduta (*festé mossa*);
127. ed ora sembravano guidate (*tratte*) nella danza da quella bianca, ora da quella rossa; ma (*e*) solo dal canto di quest'ultima le altre regolavano il ritmo ora lento e ora veloce (*toglién l'andare e tarde e ratte*).

A destra del carro, nella parte quindi più nobile e più importante, procedono, manifestando la loro gioia attraverso la danza, le tre virtù teologali: la Carità (ricoperta di rosso, simbolo dell'amore), la Speranza (il cui colore simbolico è il verde), la Fede (ricoperta di bianco, simbolo della purezza). Dante si preoccupa di indicare la gerarchia secondo la quale agiscono le tre virtù: la danza è guidata ora dalla Fede e ora dalla Carità, in quanto la Speranza deriva dalle prime due, ma il ritmo è segnato solo dalla Carità, che, secondo le parole di San Paolo, è "la più eccellente di tutte" (*I Epistola ai Corinti XIII, 13*).

130. Intorno alla ruota sinistra (*dalla sinistra*) facevano festa (danzando) quattro donne, vestite di un abito del colore della porpora, regolando il ritmo sotto la guida (*dietro al modo*) di una di loro che aveva tre occhi nella testa.

Nella parte sinistra del carro appaiono le quattro virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza. Esse sono vestite di porpora, il colore della Carità, perché, secondo San Tommaso, "le virtù morali... non possono esistere senza la carità" (I, II, 65, 2). Nella mistica processione esse sono guidate dalla Prudenza, perché, d'accordo con San Tommaso, Dante afferma che essa è "conduttrice de le morali virtù" (*Convivio IV, XVII, 8*). I tre occhi in testa sono spiegati da un passo del *Convivio* (IV, XXV, 5), che traduce una espressione di Cicerone (*De inventione II, 53*): per "essere prudente, cioè savio... si richiede buona memoria de le vedute cose, buona conoscenza de le

115 Non che Roma di carro così bello
rallegrasse Affricano, o vero Augusto,
ma quel del Sol saria pover con esso;

118 quel del Sol che, sviando, fu combusto
per l'orazion della Terra devota,
quando fu Giove arcanamente giusto.



Le figure delle virtù e una visione totale del mistico corteo in due miniature di scuola napoletana del secolo XIV. (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 111 r; f. 108 v)

presenti e buona provedenza de le future".

133. Dopo tutto il gruppo ora descritto (*appresso tutto il pertrattato nodo*) scorsi due vecchi diversi (*dispari*) nell'abito, ma simili (*pari*) nell'atteggiamento (*in atto*) dignitoso (*onesto*) e grave (*sodo*).
136. Il primo rivelava (nell'abito) di essere uno dei seguaci (*alcun de' famigliari*) di quel sommo Ippocrate che la natura creò per gli uomini, gli esseri viventi (*animali*) che essa ha più cari;
139. il secondo, portando in mano (*con*)

una spada lucente e aguzza (*aguta*), mostrava di esercitare un'attività contraria (*la contraria cura*) a quella del medico, ed era tale, che mi fece paura, pur trovandomi al di qua del fiume (*di qua dal rio*).

I due vecchi in abito dispari, ma di pari dignità, simboleggiano rispettivamente gli *Atti degli Apostoli* e le *Epistole* di San Paolo. Il primo mostra nell'aspetto di essere un « famigliare » di Ippocrate, famoso medico greco (da Dante posto nel limbo) che scrisse gli *Aforismi*, l'opera basilare della scienza medica nel Medioevo: è San Luca, au-

- 121 Tre donne in giro dalla destra rota
venian danzando: l'una tanto rossa
ch'a pena fora dentro al foco nota;
- 124 l'altri'era come se le carni e l'ossa
fossero state di smeraldo fatte;
la terza pareva neve testè mossa;
- 127 e or parean dalla bianca tratte,
or dalla rossa; e dal canto di questa
l'altre toglïen l'andare e tarde e ratte.
- 130 Dalla sinistra quattro facean festa,
in porpora vestite, dietro al modo
d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.
- 133 Appresso tutto il pertrattato nodo
vidi due vecchi in abito dispari,
ma pari in atto ed onesto e sodo.
- 136 L'un si mostrava alcun de' famigliari
di quel sommo Ipocrate che natura
alli animali fe' ch'ell' ha più cari;

tore degli *Atti*, il quale fu medico, secondo quanto rivela San Paolo (*Epistola ai Colossesi* IV, 14). Il secondo vecchio è San Paolo, autore delle *Epistole*: viene rappresentato, nell'iconografia tradizionale, con la spada in mano, sia perché prima della conversione fu persecutore dei cristiani, sia perché la sua azione, per la diffusione della fede, fu condotta con la forza e l'asprezza di una battaglia. Per questo la sua cura è *contraria* a quella del medico che risana i corpi, laddove la parola di San Paolo penetra nell'anima.

142. Poi vidi quattro personaggi in atteggiamento di umiltà (*in umile paruta*); e dietro a tutti avanzava un vecchio solo, con gli occhi chiusi (dormendo), e un viso pieno di penetrante espressività (*con la faccia arguta*).

Le quattro figure *in umile paruta* rappresentano i quattro autori delle sette *Epistole Cattoliche* (San Giacomo, San Pietro, San Giovanni, San Giuda); la umiltà dell'atteggiamento si spiega con il fatto che queste *Epistole* sono opere di minore importanza rispetto agli altri libri del Nuovo Testamento. Un'altra interpretazione vede in esse i quattro grandi dottori della Chiesa (Agostino, Gerolamo, Ambrogio, Gregorio Magno), oppure i maggiori profeti (Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele). Il vecchio solo simboleggia l'*Apocalisse* di San Giovanni: l'autore ha l'aspetto di un dormiente perché l'opera è presentata sotto forma di visione e la visione, nel Medioevo, è sempre collegata al sonno e al sogno.



145. E questi ultimi sette personaggi erano vestiti (erano *abituati*) di bianco come quelli della prima schiera (col *primaio stuolo*: i ventiquattro seniori), ma intorno al capo non avevano (*non facean*) una ghirlanda (*brolo*: significa propriamente «orto», «giardino») di gigli.

148. bensì (*anzi*) di rose e di altri fiori vermigli: un occhio (*aspetto*) che li avesse osservati ad una certa distanza (*poco lontano*) avrebbe (*avria*) giurato che essi ardessero al di sopra dei cigli.

I sette personaggi (rappresentanti tutti i libri del Nuovo Testamento) che chiudono il corteo hanno lo stesso abito bianco dei ventiquattro seniori, per indicare la concordanza fra Antico e Nuovo Testamento: la loro corona, tuttavia, non è fatta di gigli, ma di rose e di fiori rossi: infatti negli scrittori dell'Antico Testamento fu essenziale la fede in Cristo venturo, in quelli del Nuovo la carità insegnata da Cristo agli uomini.

151. E quando il carro (sempre rimanendo sull'altra sponda) fu giunto davanti (*a rimpetto*) a me, si udì un tuono, e fu chiaro (*parvero*) che a quelle sante figure (*genti degne*) era vietato (*interdetto*) procedere oltre (*l'andar più*).

154. poiché si fermarono qui insieme ai sette candelabri (*con le prime insegne*).

139 mostrava l'altro la contraria cura
con una spada lucida e aguta,
tal, che di qua dal rio mi fe' paura.

142 Poi vidi quattro in umile paruta;
e di retro da tutti un vecchio solo
venir, dormendo, con la faccia arguta.

145 E questi sette col primaio stuolo
erano abituati, ma di gigli
dintorno al capo non facean brolo,

148 anzi di rose e d'altri fior vermigli:
giurato avria poco lontano aspetto
che tutti ardesser di sopra da' cigli.

151 E quando il carro a me fu a rimpetto,
un tuon s'udì, e quelle genti degne
parvero aver l'andar più interdetto,

154 fermandosi ivi con le prime insegne.



La mistica processione in una min. di scuola giottesca del sec. XIV. (Venezia, Biblioteca Marciana - Ms. 276. Cl. IX - f. 49 r)



urgatorio, Canto XXX

Alla fine del canto XXIX un tuono improvviso ha fatto fermare la processione che avanzava lentamente lungo il Letè. Mentre tutti i personaggi del corteo si rivolgono verso il carro, uno dei ventiquattro seniori ripete per tre volte, cantando, le parole « Veni, sponsa, de Libano », subito seguito da tutti gli altri: è invocata, in questo momento, la presenza di Beatrice. Immediatamente dopo compare sul carro un gruppo di angeli, che pronunciano le parole: « Benedictus qui venis! » e gettano ovunque fiori, dicendo: « Manibus, oh, date lilia plenis! ». All'improvviso, in mezzo a questa nuvola di fiori, vestita di rosso, coperta di un manto verde, con il capo circondato da un velo bianco, che è sostenuto da una ghirlanda di ulivo, appare Beatrice. Davanti a lei, benché siano passati dieci anni dalla sua morte, Dante sente, con la stessa intensità di un tempo, la forza dell'amore. Per rivelare questo momento di smarrimento si volge verso Virgilio, accorgendosi solo ora che il maestro lo ha lasciato: nessuna bellezza del paradiso terrestre può allora impedire al Poeta di dare libero sfogo al suo dolore attraverso il pianto. Ma Beatrice lo richiama, lo esorta a conservare le sue lacrime per una sofferenza più profonda, che fra poco egli proverà. L'atteggiamento della donna è fiero e regale, e le sue parole severe provocano nel pellegrino un penoso senso di vergogna e di abbattimento, dal quale sembra riscuotersi allorché gli angeli intervengono in suo aiuto di fronte a Beatrice. Ma ella dichiara che il dolore del pentimento deve essere pari alla gravità delle pene commesse, poiché - continua - Dante, pur essendo dotato di ogni più felice disposizione al bene, si lasciò traviare nella sua giovinezza, abbandonandosi al peccato. Infatti, finché visse Beatrice, la presenza della donna amata gli fu guida sufficiente sulla strada del bene, ma dopo la sua morte egli si incamminò per via non vera e a nulla valsero i tentativi da lei compiuti per ricondurlo sul retto cammino.

L'unico rimedio efficace consisteva nell'ispirargli orrore per il peccato, mostrandogli tutte le brutture e le sofferenze dell'inferno: per questo Beatrice stessa discese nel limbo per chiedere l'aiuto di Virgilio in questa impresa.

INTRODUZIONE CRITICA

La pagina che, strutturalmente, appare la chiave di volta del poema, in quanto punto di convergenza più esplicito, nella trama della narrazione, dell'umano e del divino - l'incontro di Beatrice con Dante nel paradiso terrestre - è introdotta da un ricco svolgimento per metafore e similitudini: quella che si incentra su una nuova considerazione del *bello arnese*, analiticamente descritto nel canto precedente, quella che prospetta in una luce di gloria, dalla quale ogni angoscia per la sentenza divina è assente, la risurrezione dei corpi, quella, distesa in modulazioni di più agevole pittura, nella quale è riproposto il cromatismo simbolico della processione della Chiesa, e che istituisce un parallelismo fra *temperanza di vapori* e *nuvola di fiori*, adombrante un analogo parallelismo fra il sole e la donna che sta per apparire.

L'incontro nell'Eden fra il Poeta e la donna da lui amata in gioventù ha la solennità di una rivelazione: con Beatrice, infatti, un piano di significati e mete superiori a quelli che la ragione poteva comprendere o anche soltanto intravedere, è destinato a svelarsi all'anima peregrinante. Per questo un attento lettore di Dante e un buon conoscitore della letteratura religiosa del Medioevo, il Singleton, non ha esitato a considerare la discesa di Beatrice nel paradiso terrestre come una trasposizione analogica, nei termini della vicenda occorsa a Dante, dell'avvento di Cristo. Ecco quanto scrive un critico, il Montano, che ha accolto la suggestiva interpretazione del Singleton, riassumendo le conclusioni dello studioso americano: "Noi sappiamo bene che la visione di Cristo, l'incontro con la luce può effettuarsi in noi attraverso la parola di qualcuno, l'azione miracolosa di un santo, può identificarsi con un qualunque momento della nostra vita terrena. Per Dante, nella vita reale e ancora qui sulla vetta del purgatorio, la luce di Cristo si manifesta o in certo senso si incarna in Beatrice, la donna amata che - era già certo per il Poeta fin dai tempi della *Vita Nova* - era diventata santa". Osserva il critico come l'analogia sia suggerita dall'invocazione, "con l'aggettivo al maschile", « *Benedictus qui venis!* », nonché dal modo in cui l'apparizione di Beatrice è dal Poeta configurata. È noto, infatti, che il sole è nell'opera di Dante contrassegnato dal costante riferimento simbolico al principio di ogni essere, a Dio. Aggiunge il Montano: "Più decisamente che nella storia finora seguita, qui Dante, Virgilio, Beatrice sono le figure di una cerimonia sacra. Ed è solo su questo piano che l'atteggiamento di Beatrice, la quale subito assale Dante con aspra rampogna, con tono che poco si addice a una donna amata, a una santa che viene dai cieli incontro a colui che le è devoto e che lei stessa ha salvato, è su questo piano che le parole di Beatrice acquistano un senso. Essa è infatti il Cristo che giudica, la Chiesa

che deve assolvere, ma che richiede che il peccatore si renda contrito, dichiarare la propria indegnità".

In quanto prefigurazione del Cristo giudice, in quanto ministra di un rito, la figura di Beatrice, quale ci appare nei canti del paradiso terrestre, risulta assai lontana da quella della giovinetta idealizzata, al di fuori di ogni preoccupazione teologica, nella *Vita Nova*. Il richiamo all'esperienza giovanile, richiamo che diverrà esplicito nelle parole di Beatrice nel canto successivo, è - in questa sezione della *Commedia*, preludio al magistero di Beatrice nella terza cantica - soltanto funzionale e subordinato: gli anni giovanili non sono oggetto di un vagheggiamento nostalgico, ma soltanto il termine cui la condotta di Dante deve essere commisurata, indicano una vocazione al bene che si è contaminata e che attende il proprio riscatto. Lo stile del Poeta si adegua a questa situazione mutata, al rifiuto di qualsiasi appagamento suggerito da un *Amore* che non abbia per suo termine la comprensione degli esseri nel loro principio, e comporta pertanto una serie di risoluzioni formali aspre e sintatticamente recise, tali cioè da suggerire il clima ascetico della sua confessione. Beatrice, la quale nella *Vita Nova* sembrava dissolversi negli stati d'animo dello scrivente, rifiutando, quasi peso terrestre che la inquinasse, ogni accenno ad una individuazione oggettiva, appare qui - dopo la similitudine della *nuvola di fiori*, la quale ancora risponde ad un gusto di raffinata stilizzazione gotica - come figura le cui caratteristiche principali sono la volontà, la forza dell'argomentare, la capacità di guida e di comando, onde il Poeta non si fa scrupolo di paragonarla ad un *ammiraglio* che sovrintende alle manovre della navigazione.

Risulta pertanto inefficace qualsiasi raffronto tra la esperienza stilnovistica del componimento giovanile e il modo in cui è presentato qui l'incontro con Beatrice, allorché tale raffronto miri a valorizzare il raccoglimento del sogno giovanile a scapito della prepotente exteriorizzazione di questa pagina del *Purgatorio*, la quale traduce gli stati d'animo del pellegrino in aspetti del divenire della natura. Tale exteriorizzazione si concreta nella lunga similitudine che accosta lo sgorgare del pianto di Dante al "trapelare in sé" - primo segno del risorgere della vita e, sul piano di una rispondenza analogica, primo indizio di un risorgere a vita autentica, nella luce del vero - della neve costretta all'immobilità nelle selve desolate. Ricordiamo, in proposito, il significato che ha in Dante, fin dalla chiusa magia delle *Rime petrose*, l'inverno: quello di una desolazione che simboleggia l'estremo inaridimento dell'anima. Non a caso, quindi, la pervicacia del peccatore, restio ad accogliere la Grazia, è suggerita da un quadro naturale che ogni segno di vita sembra aver abbandonato: la punizione dei traditori nel Cocito nasceva dall'esigenza di tradurre un analogo dato teologico in forme visibili.

Purgatorio XXX, 28-30
La Commedia, Purgatorio,
Min. di scuola
probabilmente fiorentina -
metà del sec. XIV -
(Londra, British Museum -
Ms. Eg. 943 - f. 118 r)



Canto XXX

- 1 Quando il settentrion del primo cielo,
che né occaso mai seppe né orto
né d'altra nebbia che di colpa velo,
- 4 e che faceva lì ciascuno accorto
di suo dover, come 'l più basso face
qual lemon gira per venire a porto,
- 7 fermo s'affisse, la gente verace
venuta prima tra 'l grifone ed esso,
al carro volse sé come a sua pace;
- 10 e un di loro, quasi da ciel messo,
«Veni, sponsa, de Libano» cantando
gridò tre volte, e tutti li altri appresso.

tostante ('l più basso) costellazione
dell'Orsa Minore rende (face) consa-
pevole (della rotta da seguire) ogni
nocchiero che (qual) manovra (gira)
il timone (temon) della nave per giun-
gere in porto,

7. quando, dico, i sette candelabri si fer-
marono (fermo s'affisse), i ventiquat-
tro seniori, testimoni della verità (la
gente verace), che si erano fatti avanti
per primi tra il grifone e i candelabri
(esso: riferito a settentrion), si rivol-
sero al carro come al principio e fine
dei loro desideri (a sua pace);

I sette candelabri che aprono la pro-
cessione sono indicati attraverso una
complessa immagine, ancora una volta
attinta al difficile campo dell'astrono-
mia: essi ricordano al Poeta la costel-
lazione dell'Orsa Maggiore, qui chia-
mata settentrion dal latino *septem tri-
ones*, poiché le sue sette stelle sembrano
formare la figura di un carro con sette
(*septem*) buoi (*triones*) aggiogati. In-
fatti uguale è il loro numero e identica
è la funzione, perché i candelabri addi-
tano la strada al corteo e l'Orsa Mag-
giore mostra la via ai naviganti, per
quanto i primi risplendano nel cielo
dell'Empireo e la seconda ruoti nel
cielo ottavo (o cielo stellato), posto
sotto l'Empireo, passando attraverso i
tramonti, le albe, le nebbie, laddove i
sette candelabri conoscono solo il velo
della colpa che nasconde all'uomo i
doni dello Spirito Santo, da essi sim-
bologgiati.

1. Quando l'Orsa Maggiore (il setten-
trion; le sette stelle dell'Orsa Maggiore
indicano qui i sette candelabri) del-
l'Empireo (del primo cielo), che non
conobbe mai né tramonto (occase) né
aurora (orto) né altra nebbia che la

offuscasse se non il velo del peccato,

4. e che lì nel paradiso terrestre (guidan-
do la processione) rendeva ciascuno
consapevole (accorto) di ciò che do-
veva fare (di suo dover), come la sot-

10. e uno di loro, come fosse ispirato (mes-
so) dal cielo, per tre volte gridò can-
tando «Vieni, o sposa, dal Libano»,

e tutti gli altri ripeterono l'invocazione (appresso).

Quello dei ventiquattro seniori che rappresenta il *Cantico dei Cantici* canta un versetto del libro: "*Veni de Libano, sponsa mea*" (IV, 8). L'esegesi del *Cantico* ha visto di volta in volta nella "sposa" la Sinagoga, l'anima, la Chiesa e proprio quest'ultima compare in un passo del *Paradiso* (XI, 31-33) come sposa di Cristo. In questo momento, tuttavia, l'invocazione è rivolta a Beatrice, simbolo della scienza rivelata, cioè del magistero dottrinale e morale della Chiesa.

13. Come (*quali*) all'ultimo (*novissimo*) appello (*bando*) del giudizio universale risorgeranno i beati uscendo prontamente (*presti*) ognuno dalla sua sepoltura (*caverna*), mentre saluteranno con un alleluia (*alleluiando*) il corpo risorto di cui tornano a rivestirsi (*la revestita carne*).
16. allo stesso modo (*cotali*), all'invito (*ad vocem*) di così venerando (*tanti*) vecchio (*senis*), si levarono sul carro (*basterna*) divino moltissimi (*cento*) angeli, ministri e messaggeri di vita eterna.

I primi versi del canto ripropongono, in forma di proposizione subordinata (*quando il settentrion... fermo s'affisse*), la notazione con cui si era concluso il canto precedente (*fermandosi ivi con le prime insegne*), ma la introducono in un contesto assai più ricco e contrastato, destinato a culminare nella drammatica contrapposizione del penitente (Dante) al suo giudice (Beatrice). Laddove, infatti, la descrizione del corteo sacro è stata caratterizzata da una certa schematicità e quasi fretta enunciativa, a partire dal momento in cui il carro si ferma, la parola del Poeta esprime il senso di una sacra aspettazione, l'attesa di un prodigio cui è conferito il compito di dare un significato a tutto l'itinerario del pellegrino. Al verso 1, il termine *settentrion* conferisce ampiezza di spazi e raccoglimento meditativo al simbolo dei sette doni dello Spirito Santo. Tale simbolo nel canto precedente è apparso circoscritto in forme rituali, cui l'affollarsi della processione toglieva vastità di prospettive per dar luogo a variazioni, in fondo ancora profane e compiaciute, sul tema della luce. Qui i sette candelabri si allontanano infinitamente dalle proporzioni che l'uomo può definire, splendono come un enigma non ancora svelato se non nella sua funzione di guida, nel buio richiamano le stelle su cui Dante ha fissato lo sguardo prima di addormentarsi, superata la barriera di fuoco, sotto la vigilanza di Stazio e Virgilio. Il Poeta mette chiaramente in luce la base concettuale su cui tale metafora poggia attraverso la



- 13 Quali i beati al novissimo bando
surgeran presti ognun di sua caverna,
la revestita carne alleluando;
- 16 cotali in su la divina basterna
si levar cento, ad vocem tanti senis,
ministri e messaggier di vita eterna.
- 19 Tutti dicean: «*Benedictus qui venis!*»,
e fior gittando di sopra e dintorno,
«*Manibus, oh, date lilia plenis!*»

L'arte medievale - affrontando il tema del "Giudizio Universale" - ha saputo trovare gli accenti più maestosi e potenti per rappresentare la paurosa apparizione dell'Uomo-Dio di fronte all'umanità in attesa della condanna o della beatitudine eterna, ma ha trasfuso - nella risurrezione degli eletti - tutta la pienezza di gioia della creatura che ritorna al suo Creatore. L'ingenuità formale, con cui gli artisti romanici di Sant'Angelo in Formis hanno tradotto questo momento del "Giudizio", non toglie alla loro opera il valore di una illustrazione "ante litteram" dei versi danteschi.

22 Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno adorno;

25 e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che, per temperanza di vapori,
l'occhio la sostenea lunga fiata:

Purgatorio
XXX, 13-15
"Giudizio
Universale"
di scuola
romanica del sec.
XI (particolari).
(Sant'Angelo
in Formis,
Badia
benedettina)



28 così dentro una nuvola di fiori
che dalle mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,

31 sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.

34 E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato che alla sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,

specificazione del primo cielo, ma questa indicazione non rimane astratta, caricandosi, nel due versi che seguono, di tutto l'impeto di commozione che è nell'animo del pellegrino, ormai certo di poter raggiungere questo primo cielo, la patria intemporale dei beati. Di questa commozione è indice la struttura dei versi 2 e 3, articolata su di una triplice negazione, che induce ad un tono di trionfo, ad un senso di liberazione raggiunta. La salda compagine dell'esordio risulta attenuata nei versi 10-12. Qui, quale protagonista, si sostituisce, all'insieme robusto di questo presagio del cielo, una figura meno emblematica e grave, tutta risolta in un atteggiamento di grazia immediata. Il verso è un *di loro*, quasi *da ciel messo*, riferito ad uno dei maestosi vecchi che abbiamo veduto incedere nel canto precedente, ne riporta l'età - attraverso l'evidente richiamo alla scena evangelica dell'Annunciazione - a quella dell'angelo apparso a Maria, immune dal peso degli anni, determinando, in quelle che fin qui erano apparse fredde allegorie, una partecipazione al dramma del rinnovato incontro fra Dante - in veste di peccatore penitente - e Beatrice - in veste di sacerdote - che incita alla necessaria confessione dei peccati. Tale partecipazione è ulteriormente rilevata dalla similitudine dei versi 13-15, la quale colloca anticipatamente il giudizio di Beatrice nella prospettiva del giudizio universale. La vicenda di Dante perde, in virtù di suggerimenti come questo, qualsiasi residuo di ristretto autobiografismo, per coincidere con quella dell'anima che si redime dal peccato, oltre ogni determinazione storica o culturale. Notiamo, in questa terzina, il forte potere evocativo del termine *caverna* che "suscita tutto il senso delle tenebrose profondità sotterranee" (Grabher), in contrasto con la luce che si irraderà sui corpi dei risorti, nonché, al verso 15, l'ampio respiro metafisico che il Poeta infonde al quadro di questa integrale ricostituzione dell'umano. Tale quadro è pervaso da un sentimento di gaudio impetuoso ed è visto non nel particolareggiarsi di questo o quell'atteggiamento singolo, ma nella sua accezione più meditata e definitiva. La risurrezione dei corpi ha in Dante il significato di una riconciliazione, nella saldezza dell'immortalità, tra ciò che è apparso perituro nel tempo (il corpo) ed il principio che non ha mai cessato di sussistere (l'anima). Tutto il creato appare qui destinato a condividere la gloria del suo Creatore: l'elemento corrottile testimonierà anch'esso della perfezione del suo artefice.

Se paragoniamo questo scorcio dantesco alle illustrazioni che della risurrezione dei corpi hanno dato pittori come Luca Signorelli o Michelangelo, pos-

siamo renderci conto da un lato della saldezza del mondo di Dante, per il quale nessuna manifestazione del negativo può dar luogo ad una negazione dell'essere nel suo complesso, e dall'altro della sfiducia, del dubbio - che incrinano l'unità del reale - quali risultano agli albori dell'evo moderno. Nei due pittori citati i corpi riprendono a vivere senza gioia, esprimono la stanchezza, il peso di una carne non riscattata dal tempo. Il giudizio di Dio incombe sui risorti di Luca Signorelli e di Michelangelo come una minaccia per lungo tempo attesa ed improrogabile, laddove in Dante esso riveste un significato positivo, rappresentando anzitutto la cessazione di ogni conflitto - proprio dell'imperfezione terrena - l'armonico integrarsi di tutti gli aspetti del reale ed il loro orientarsi verso la fonte da cui emanarono.

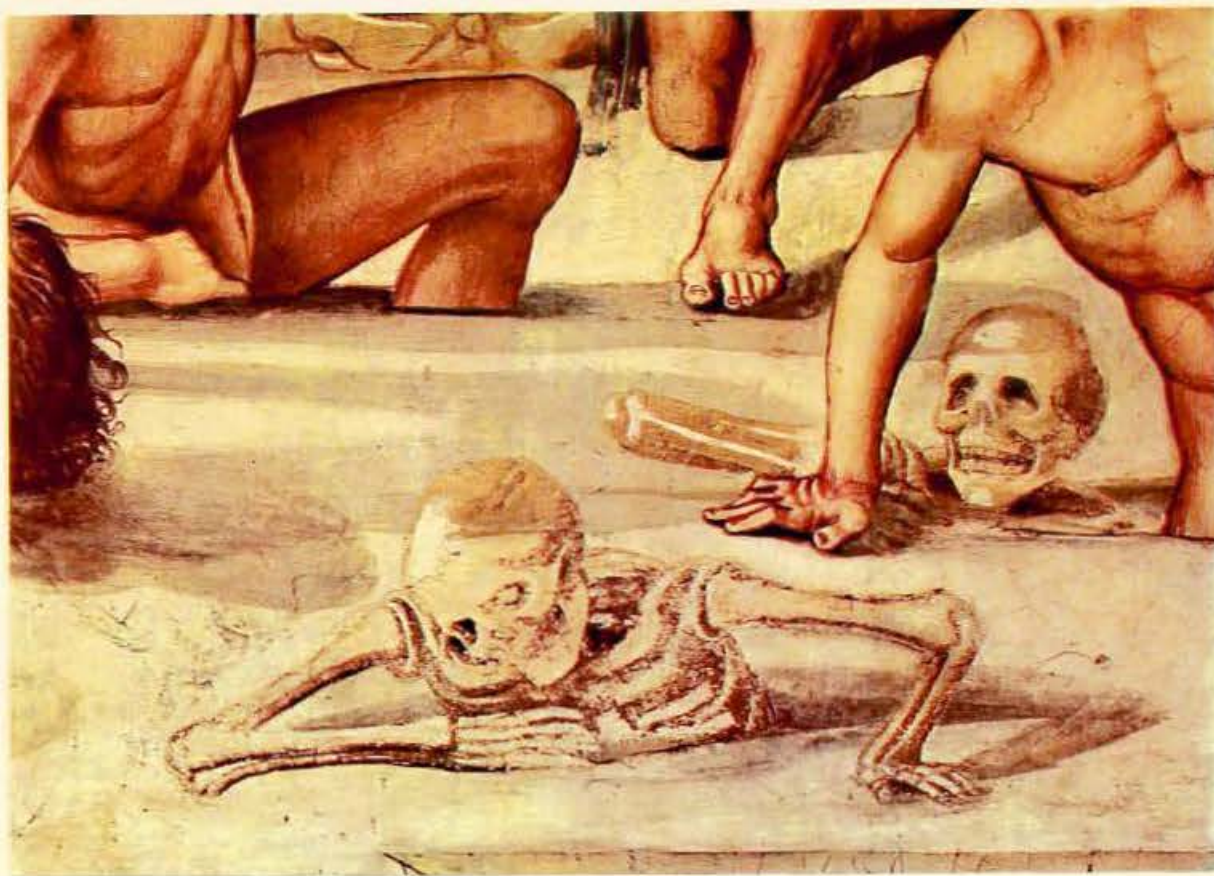
19. Tutti dicevano: «Benedetto tu che vieni!», e gettando fiori sopra e intorno (al carro) soggiungevano: «Oh, datemi gigli (lilia) a piene mani!»

«*Benedictus qui venit in nomine Domini*» ("Benedetto colui che viene nel nome del Signore") sono le parole di saluto rivolte dalla folla a Gesù che entrava in Gerusalemme (*Matteo XXI, 9*; cfr. anche *Luca XIX, 38*; *Marco XI, 9*). Alcuni interpreti le ritengono rivolte a Dante, altri al grifone, altri ancora, e più giustamente, a Beatrice.

Il verso 21 ripete, con la sola aggiunta dell'*oh*, l'espressione che Virgilio (*Eneide VI, 883*) fa pronunciare nell'Ade ad Anchise, padre di Enea, per celebrare le lodi di Marcello, nipote di Augusto e morto prematuramente.

Nei versi 19-21 l'uso del latino ha lo scopo di rendere più maestose le figure degli angeli, nonché il loro canto, eseguito nella solenne lingua di Roma e della Chiesa, le due grandi realtà che Dante vuole qui accostare - attraverso una citazione dal Vangelo e una dall'*Eneide* - nel momento in cui viene invocata la venuta di Beatrice.

22. Io vidi spesso (già) al cominciare del giorno la parte orientale del cielo tutta rosa, e le altre parti adorne di un bel sereno;
25. e vidi il disco (la faccia) del sole spuntare al mattino come velato d'ombra (ombrata), in modo che l'occhio lo poteva fissare (sostenea) per lungo tempo (lunga fiata), perché i vapori ne temperavano il fulgore;
28. così velata da una nuvola di fiori che, lanciati dalle mani degli angeli, saliva-
no e ricadevano dentro e intorno (di fori) al carro,
31. m'apparve una donna cinta di fronde



Purgatorio XXX, 13-15

La profonda spiritualità di questa terzina dantesca, che oppone alle tenebre della morte la luminosa rinascita alla vita, sembra trasfondersi negli affreschi orvietani di Luca Signorelli. Egli tuttavia, a differenza di Dante e dei maestri romani, rileva la fatica del ritorno dell'uomo alla sua integrità attraverso il penoso liberarsi degli scheletri dalla morsa della terra e il tormentoso anclare al cielo dell'anima che ha appena ripreso il suo corpo.

37 senza delli occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor sentì la gran potenza.

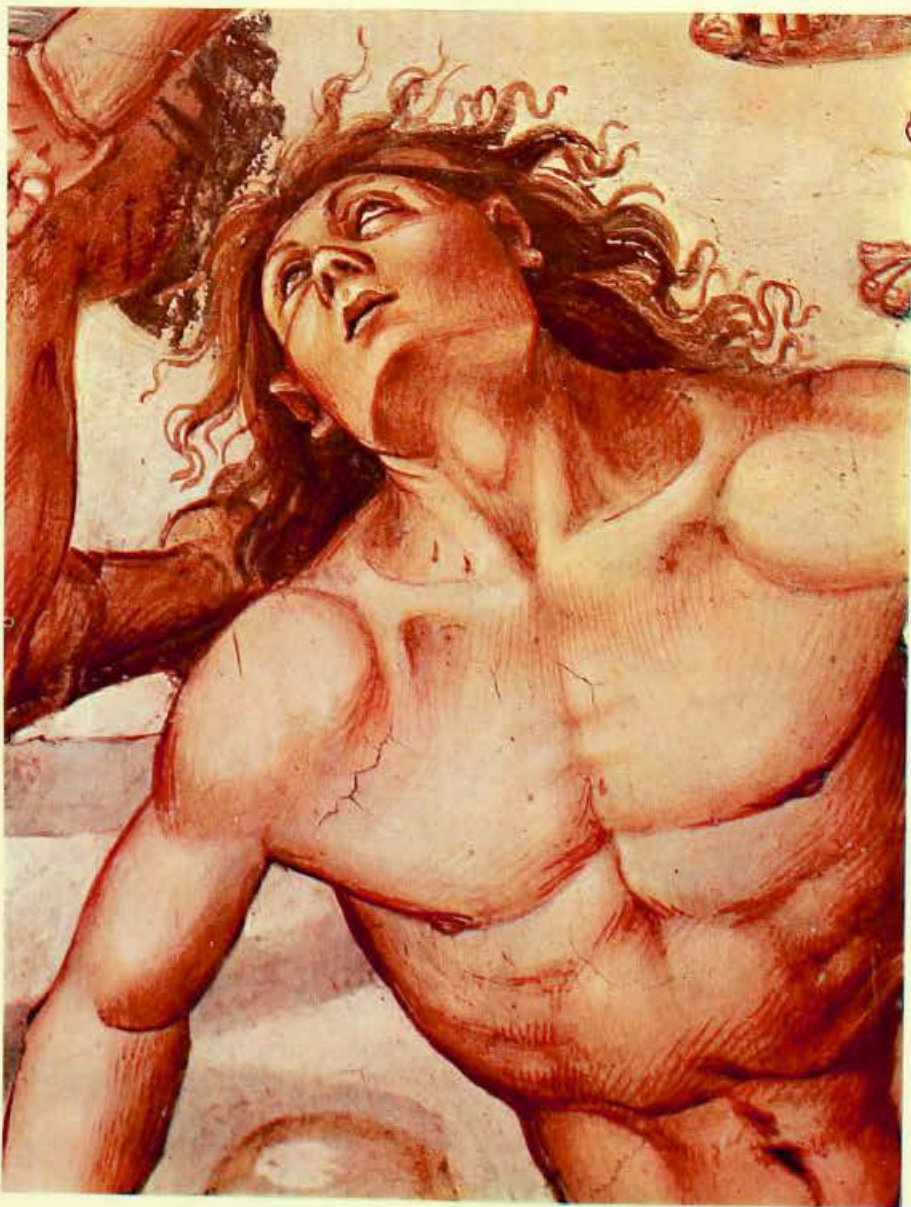
40 Tosto che nella vista mi percosse
l'alta virtù che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,

43 volsimi alla sinistra col rispetto
col quale il fantolin corre alla mamma
quando ha paura o quando egli è afflitto,

46 per dicere a Virgilio: «Men che dramma
di sangue m'è rimasto che non tremi:
conosco i segni dell'antica fiamma»;

49 ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi;

52 né quantunque perdeo l'antica madre,
valse alle guance nette di rugiada,
che, lagrimando, non tornasser atre.

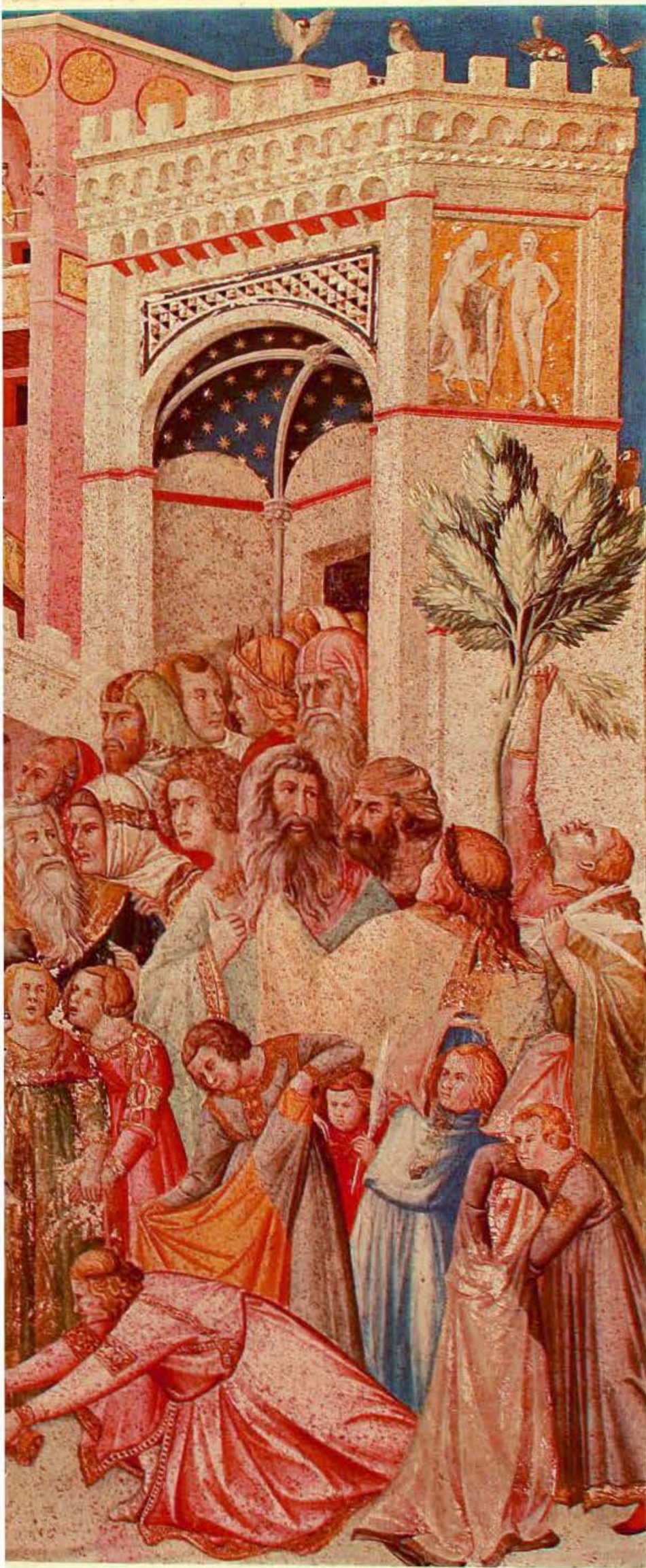


d'ulivo sopra il candido velo, vestita
sotto il manto verde di una veste del
colore della fiamma viva.

Beatrice, simbolo della teologia, appare rivestita dei tre colori rappresentanti la fede, la speranza e la carità, cioè le virtù teologali, mentre la ghirlanda d'ulivo simboleggia la pace, propria dell'anima che vive nella fede, e, poiché l'ulivo è sacro alla dea della sapienza, Minerva, tale corona indica anche la sapienza, propria della dottrina teologica. Nel colore delle vesti occorre rilevare un evidente richiamo alla *Vita Nova*: infatti Beatrice appare a Dante la prima volta vestita di rosso (II, 3), la seconda vestita di bianco (III, 1), avvolta poi in un manto sanguigno nella visione che il Poeta ha dopo il secondo incontro (III, 4), e con il capo ricoperto da un velo bianco durante un sogno nel quale Dante immagina di vederla già morta (XXIII, 8).

34. E il mio animo, che già da tanto tempo (sono trascorsi dieci anni dalla morte di Beatrice al momento del viaggio di Dante nell'oltretomba) non avvertiva, pieno di tremore, il profondo turbamento (era stato che... non era di stupor, tremando, affranto) che sentiva (sempre) alla sua presenza,





37. senza averla quasi vista (*senza delli occhi aver più conoscenza*: senza ricevere dagli occhi una più precisa conoscenza), per una misteriosa (*occulta*) virtù che da lei emanava (*mosse*), avverti la grande potenza dell'antico amore.

40. Non appena (*tosto che*) i miei occhi (*vista*) furono colpiti dalla grande bellezza (*alta virtù*) che già mi aveva ferito prima di essere uscito dalla puerizia,

43. mi volsi verso sinistra con la stessa affannosa incertezza (*col rispetto*) con la quale il bambino corre dalla mamma quando ha paura o quando prova dolore.

46. per dire a Virgilio: «Neppure una stilla di sangue (*men che dramma*: *dramma*, di per sé, indica l'ottava parte dell'oncia, cioè poco più di tre grammi) mi è rimasta (*rimaso*) che non tremi: conosco i segni dell'antica fiamma»:

Il Poeta ricorda che al tempo del suo primo incontro con Beatrice e delle sue prime sofferenze d'amore, egli aveva appena nove anni, non essendo ancora *fuor di puerizia* (cfr. *Vita Nova* II). E per sottolineare la *gran potenza* dell'antico amor traduce letteralmente il famoso verso virgiliano, nel quale Didone rivela alla sorella Anna il suo amore per Enea "adgnosco veteris vestigia flammae" (*Eneide* IV, 23).

49. ma Virgilio aveva privato della sua presenza me e Stazio (*n'avea lasciati scemi*). Virgilio, il dolcissimo padre, Virgilio, al quale mi ero affidato (*diè mi*) perché mi fosse guida verso la salvezza (*per mia salute*: cfr. *Inferno* II, 140):

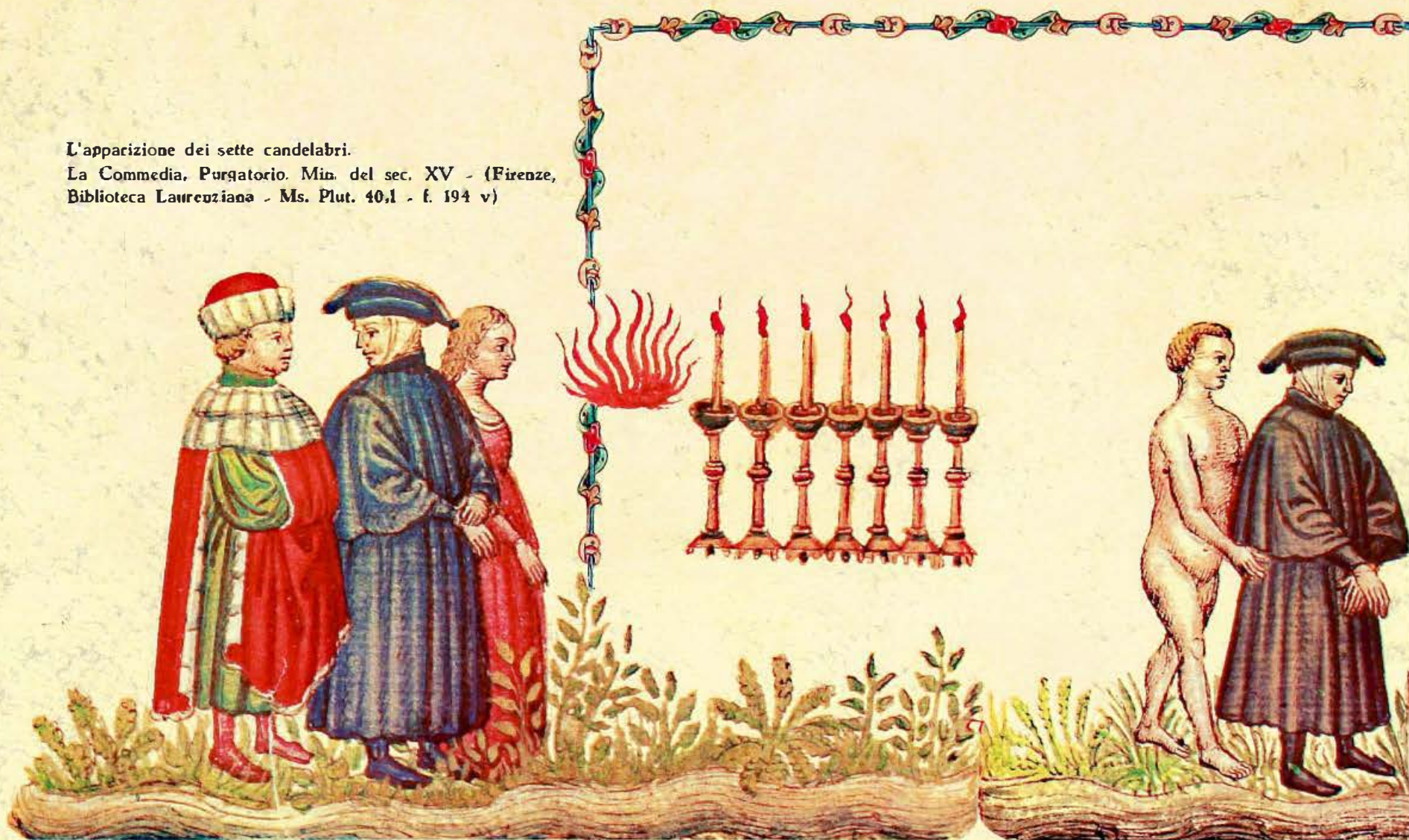
52. né tutto ciò (*quantunque*) che Eva (*l'antica matre*) perdette con il suo peccato (cioè il paradiso terrestre e le sue gioie), poté impedire (*valse*) che le mie guance, già lavate (di ogni bruttura) con la rugiada (cfr. *Purgatorio* I, 127-129), ritornassero a macchiarsi di lagrime (*lagrimando*, non *tornassero atre*).

Purgatorio XXX, 19

"L'entrata di Gesù in Gerusalemme"
attribuito a un discepolo di Pietro Lorenzetti
(fine sec. XIV). (Assisi, Chiesa Inferiore)

L'apparizione dei sette candelabri.

La Commedia, Purgatorio. Min. del sec. XV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Plut. 40,1 - f. 194 v)



55. «Dante, non piangere anche (anco), per il fatto (perché) che Virgilio se ne è andato, non piangere ancora; poiché sarai costretto (ti conven) a piangere per ben altro dolore (spada) (per il rimprovero che fra poco Beatrice gli rivolgerà a causa delle sue colpe).»

Il nome proprio del Poeta viene pronunciato qui per la prima ed ultima volta in tutta la *Commedia*. Dante si preoccupa di sottolineare subito che esso viene riportato solo per necessità (verso 63): non per vana ostentazione, ma per precisare a chi è rivolto il richiamo, per sottolineare - attraverso l'uso del nome proprio - il legame di affetto che unisce Beatrice a lui, per rafforzare infine il rimprovero che la donna subito dopo gli rivolge (versi 56-57).

58. Simile (quasi) ad un ammiraglio che si sposta sulla poppa e sulla prora della sua nave per controllare (veder) le ciurme (la gente) che attendono al proprio lavoro (ministra) sulle navi minori (altri legni) della flotta, e le esorta a compiere bene (il lavoro).

61. sulla sponda sinistra del carro, allorché mi volsi al suono del mio nome,

- 55 «Dante, perché Virgilio se ne vada, non pianger anco, non piangere ancora; che pianger ti conven per altra spada».

- 58 Quasi ammiraglio che in poppa ed in prora viene a veder la gente che ministra per li altri legni, e a ben far l'incora;

- 61 in su la sponda del carro sinistra, quando mi volsi al suon del nome mio, che di necessità qui si registra,

- 64 vidi la donna che pria m'apparìo velata sotto l'angelica festa, drizzar li occhi ver me di qua dal rio.

Beatrice rimprovera Dante.

La Commedia, Purgatorio. Min. del sec. XV -

(Firenze, Biblioteca Laureaziana - Ms. Plut. 40,1 - f. 198 v; f. 200 v)



67 Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
cerchiato delle fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,

70 regalmente nell'atto ancor proterva
continuò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro riserva:

73 «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?»

76 Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi all'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.

che qui devo trascrivere per necessità.

64. vidi la donna che prima mi era apparsa coperta di un velo sotto la nuvola dei fiori lanciati dagli angeli (sotto l'angelica festa), volgere gli occhi verso di me al di qua del Letè (rio).

67. Sebbene (tutto che) il velo che le scendeva dal capo, coronato da fronde di ulivo (pianta sacra alla dea Minerva), non la lasciasse apparire completamente visibile (parer manifesta).

70. sempre (ancor) in un atteggiamento (nell'atto) di regale fierezza (regalmente... proterva) continuò come l'oratore che inizia a parlare (colui che dice) e riserva per ultimo (dietro) le parole più accese ('l più caldo parlar):

73. «Guarda qui (guardaci: ci è particella avverbiale) ben fisso! Sono io, sono proprio Beatrice. Come ti sei considerato degno (degnasti) di accedere al monte del purgatorio? Non sapevi (sapei) tu che qui l'uomo gode la felicità (che nasce dalla purificazione del peccato)?»

76. Gli occhi mi caddero sulla limpida ac-

qua del Letè; ma vedendo rispecchiata in essa la mia confusione, li volsi (i frassi) sull'erba, tanto era il peso della vergogna che mi fece abbassare (mi gravò) la fronte.

79. Come la madre (mentre lo rimprovera) sembra severa al figlio, così Beatrice apparve a me, perché riesce amaro il sapore dell'affetto materno quando (per il bene del figlio) si manifesta in modo severo (il sapor della pietade acerba).
82. Ella tacque; e gli angeli cantarono immediatamente (di subito) « In Te io confido, o Signore »; ma (nel canto di questo salmo) si interruppero alle parole « i miei passi ».

Gli angeli che erano apparsi sul carro trionfale dopo il canto di « Veni, sponsa, de Libano » (versi 16-18) chiedono a Beatrice di avere pietà delle colpe passate e della vergogna attuale di Dante, intercedendo per lui con i primi nove versetti del Salmo XXXI, che esprime un fiducioso abbandono nella misericordia divina. Gli angeli iniziano il loro canto dalle parole « In Te io confido, o Signore » e lo terminano con l'espressione del versetto 9 « ma i miei passi ponesti in sicurezza ».

85. Come sui monti dell'Appennino (per lo dosso d'Italia) tra i rami degli alberi (tra le vive travi) si congela la neve, spinta e addensata dal soffio dei venti freddi (venti schiavi: sono i venti della Schiavonia o Illiria, provenienti quindi da nord-est).
88. la quale poi, sciogliendosi, gocciola dagli strati superiori della sua superficie

Purgatorio XXX, 85-87

Nella poesia medievale - specialmente nella lirica del dolce stil novo - si presentano frequenti gli scorci di vita invernale in un paesaggio ammantato di neve, laddove solo raramente essi ispirano temi o spunti alla pittura e alla miniatura del tempo.

Per tale motivo appaiono ancora più rilevanti l'originalità e la preziosità di questa composizione dei Limbourg: un'immaginazione essenzialmente attiva crea un paesaggio vastissimo, nel quale il colore e la suggestione ambientale sovrappongono alla desolazione della natura un ritmo intenso di vita.

"Très riches heures du duc de Berry".
Mia. di Pol e Jean de Limbourg - a. 1416 -
(Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 2 v)



- 79 Così la madre al figlio par superba,
com'ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor della pietade acerba.
- 82 Ella si tacque; e li angeli cantaro
di subito «*In te, Domine, speravi*»;
ma oltre «*pedes meos*» non passaro.
- 85 Sì come neve tra le vive travi
per lo dosso d'Italia si congela,
soffiata e stretta dalli venti schiavi,
- 88 poi, liquefatta, in se stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;
- 91 così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro alle note delli eterni giri;
- 94 ma poi ch' i 'ntesi nelle dolci tempre
lor compatire a me, più che se detto
avesser: "Donna, perché sì lo stempre?"
- 97 lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
della bocca e delli occhi uscì del petto.
- 100 Ella, pur ferma in su la detta coscia
del carro stando, alle sustanze pie
volse le sue parole così poscia:
- 103 «Voi vigilate nell'eterno dìe,
sì che notte né sonno a voi non fura
passo che faccia il secol per sue vie;
- 106 onde la mia risposta è con più cura
che m'intenda colui che di là piagne,
perché sia colpa e duol d'una misura.

su quelli inferiori (*in se stessa trapela*), non appena (*pur che*) la regione africana (*la terra che perde ombra*) manda i suoi venti caldi (*spiri*), così che pare il fuoco che consuma (*fonder*) la candela.

91. allo stesso modo (cioè gelato come la neve sotto i venti freddi) rimasi incapace di piangere e di sospirare prima che cantassero gli angeli, i quali accordano sempre il loro canto (*notan sempre*) alle armonie (*note*) dell'eterno ruotare dei cieli (*eterni giri*);

L'espressione del verso 89 è stata spiegata dai commentatori antichi con il fatto che nella regione africana le ombre si raccorciano e quasi scompaiono allorché il sole batte perpendicolarmente nelle ore meridiane. Tuttavia la fonte di Dante è forse Isidoro, che nelle sue *Etimologie* (IV, 50) riporta la credenza secondo la quale nelle regioni calde per tre giorni interi all'anno non esiste alcuna ombra. Anche Lucano (*Farsaglia* IX, 528-531) ricorda che in Egitto le ombre proiettate dalle cose sono molto ridotte.

94. ma dopo che nelle dolci modulazioni del loro canto (*dolci tempre*) li udii mostrare compassione verso di me (*compatire a me*), più che se avessero detto: "Donna, perché lo mortifichi (*lo stempre*) così duramente (*sì*)?"
97. il gelo che mi si era addensato (*ristretto*) intorno al cuore, si sciolse (*fessi*) in sospiri (*spirito*) e in lagrime (*acqua*), e con dolore uscirono dal petto attraverso la bocca e gli occhi.
100. Ella, sempre (*pur*) rimanendo ferma sulla sponda (*coscia*) sopra nominata (cioè la sinistra: cfr. verso 61) del carro, rivolse le sue parole agli angeli (*sustanze*: essi, infatti, sono sostanze separate dalla materia) che si erano mostrati pietosi (*pie*) verso di me, parlando in questo modo (*così poscia*):
103. «Voi vegliate (*vigilate*) sempre nella eterna luce di Dio (*nell'eterno dìe*), cosicché né la tenebra (dell'ignoranza) né il sonno (che può essere indizio di pigrizia e che comunque impedisce momentaneamente di vedere) vi sottraggono (*fura*) la conoscenza di ogni passo (cioè di ogni pensiero o azione) che l'umanità (*il secol*) compie sulla sua strada;
106. per la qual cosa (*onde*) la mia risposta (al vostro canto pietoso) mira soprattutto (*è con più cura*) a farsi intendere (*che m'intenda*) da colui che piange al di là del Letè (*di là piagne*), affinché il suo dolore sia commisurato alla colpa commessa (*perché sia colpa e duol d'una misura*).

Purgatorio XXX, 103-105

Particolari da: "Giudizio Universale"
di Pietro Cavallini (sec. XIII-XIV),
(Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere)

109. Non solo (non pur) per l'influsso (per ovra) dei cieli (rote magne), che indirizzano ogni essere fin dal momento del suo concepimento (ciascun seme) verso un fine preciso, secondo le caratteristiche delle stelle che sono in congiunzione (son compagne) (con quei cieli al momento del concepimento).
112. ma anche per l'abbondanza delle doti spirituali (grazie divine), la cui pioggia (che... hanno a lor piova) si forma da vapori (cioè: dalla volontà di Dio) così misteriosi (sì alti), che l'intelletto umano (nostre viste) non può neppure giungervi vicino.
115. questi (Dante) nella sua giovinezza (vita nova) fu dotato di tali possibilità (fu tal... virtualmente), che ogni buona disposizione (abito destro) avrebbe potuto produrre in lui prove mirabili (qualora egli avesse assecondato queste sue attitudini naturali).

I versi 109-114 riecheggiano da vicino ciò che Marco Lombardo ha affermato (Purgatorio XVI, 73 sgg.) riguardo all'influsso dei cieli nella formazione della persona umana e all'intervento delle grazie divine, anticipando quanto ritroveremo in alcuni passi del Paradiso (I, 109-129; VIII, 97-111; XVII, 76-78; XXII, 112-123). I cieli, che prendono il nome dai singoli pianeti che in essi si trovano, influenzano, attraverso le costellazioni, la formazione dell'uomo al momento del concepimento, secondo il principio concordemente sostenuto da tutto il pensiero medievale; e poiché la loro attività è voluta da Dio, il fine che essi propongono all'uomo non può che essere un fine razionale e giusto. Dante era nato sotto la costellazione dei Gemelli (cfr. Inferno XV, 55-60; Paradiso XXII, 112-123), che predisponne allo studio e alle lettere.

118. Ma un terreno, quanto più è dotato di forza produttrice (ha più di buon vigor ferrestro), tanto più diventa arido (maligno) e selvatico (silvestro) quando vi si getta un seme cattivo (col mal seme) oppure quando viene lasciato incolto (e non colto).



- 109 Non pur per ovra delle rote magne,
che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne,
- 112 ma per larghezza di grazie divine,
che sì alti vapori hanno a lor piova,
che nostre viste là non van vicine,
- 115 questi fu tal nella sua vita nova
virtualmente, ch'ogni abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.



118 Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non colto,
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.

121 Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte volto.

124 Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui.

121. Per qualche tempo (*alcun tempo*) lo guidai con la mia presenza: mostrando- gli il mio sguardo adolescente, lo conducevo con me (*meco il menava*) rivolto verso la strada del bene (*in dritta parte volto*).

124. Non appena (*si tosto*) giunsi alla soglia della giovinezza (*seconda etade*) e passai dalla vita terrena a quella eterna (*mutai vita*), egli si allontanò (*si tolse*) da me, e si affidò ad un'altra guida (*diessi altrui*).

Nei versi 121-123, Beatrice ricorda il benefico effetto che la sua presenza ebbe su Dante nel periodo che intercorse, secondo quanto ci dice il Poeta stesso nella *Vita Nova*, fra il maggio 1274 e il giugno 1290, cioè fra il primo incontro e la morte della donna. Egli infatti afferma che "quando ella appariva da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute [saluto] nullo nemico mi rimaneva, anzi mi giugnea una fiamma di caritate, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso" (*Vita Nova* XI, 1). Beatrice muore alla soglia della giovinezza, che sottentra all'adolescenza dopo i venticinque anni, secondo la divisione della vita umana fatta nel *Convivio* (IV, XXIV, 1 sgg.), e Dante si volge ad altri interessi (*diessi altrui*).

Un antico commentatore, il Buti, spiega così questa espressione: "ad altri studii e amori". Quasi tutti gli interpreti moderni ritengono che qui Dante alluda alla "donna gentile" della *Vita Nova* (XXXV-XXXVIII) da lui amata dopo la morte di Beatrice e più tardi, nel *Convivio*, interpretata allegoricamente, come simbolo della filosofia e degli studi filosofici ai quali si dedicò per cercare un conforto dopo la scomparsa di Beatrice (II, XII, 5 sgg.). L'allusione resta tuttavia indeterminata, perché tale Dante ha voluto restasse: "Il discorso di Beatrice è sostanziosamente generico e comprensivo e non va, nell'interpretazione, eccessivamente particolarizzato" (Mattalia).

127. Dopo che da creatura corporea divenni puro spirito, e la mia bellezza e le mie virtù aumentarono, io gli divenni meno cara e meno gradita:

130. e si incamminò per una strada sbagliata, seguendo le ingannevoli immagini dei beni terreni, che non mantengono mai interamente nessuna promessa (ingannando gli uomini con il promettere loro una felicità che non potranno mai raggiungere).

133. Né (per ricondurlo al bene) mi valse

Beatrice
rimprovera Dante.
La Commedia,
Purgatorio. Min. di scuola
probabilmente
fiorentina - metà
del sec. XIV -
(Londra, British
Museum - Ms.
Eg. 943 - f. 118 r)



127 Quando di carne a spirto era salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita;

130 e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promission rendono intera.

ottenergli da Dio buone ispirazioni
(l'impetrare ispirazion), con le quali e
per mezzo di visioni e con altri inter-
venti (altrimenti) tentai di richiamarlo
(dalla strada del male); così poco si
curò (a lui ne calse) di tutto questo!

136. Cadde in uno stato di tale traviamiento
(tanto più cadde), che tutti i rimedi
(argomenti) per salvarlo erano ormai
insufficienti (già corti), eccetto quello
di mostrargli la condizione dei dannati
(le perdute genti) (affinché, ispirando
gli orrore per il peccato, più facilmen-
te egli potesse allontanarsene).

139. Per questo discesi (visitai) nel limbo,
la porta d'ingresso dell'inferno (l'uscio
de' morti), e pregai (li preghi miei...
furon porti), piangendo, colui (Virgi-
lio) che lo ha guidato fin quassù.

142. Un sommo decreto (alto fato) di Dio
sarebbe violato, se si oltrepassasse il
Letè (che fa dimenticare ogni peccato)
e si gustasse la dolcezza delle sue ac-
que (fal vivanda) senza pagame il
prezzo (sanza alcuno scotto)

145. con un pentimento così profondo da far
spargere lagrime ».

133 Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali ed in sogno e altrimenti
lo rivocai; sì poco a lui ne calsel

136 Tanto più cadde, che tutti argomenti
alla salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti.

139 Per questo visitai l'uscio de' morti,
e a colui che l'ha qua su condotto,
li preghi miei, piangendo, furon porti.

142 Alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Letè si passasse e tal vivanda
fosse gustata senza alcuno scollo

145 di pentimento che lagrime spanda».



urgatorio, Canto XXXI

Continua, nel XXXI, il rimprovero che Beatrice, nel canto precedente, ha incominciato a rivolgere al Poeta per il traviamiento morale al quale egli si era abbandonato dopo la morte della donna amata. Da quali allettamenti, da quali piaceri - vuole sapere Beatrice - Dante si è lasciato attrarre, tanto da dimenticare ogni dovere spirituale? Furono - risponde, piangendo, il pellegrino - i beni fallaci del mondo che influenzarono il suo animo dopo la morte di chi in terra rappresentava per lui la bellezza, l'amore, la virtù. Anche se, agli occhi di Dio, è sommamente meritoria la confessione del proprio peccato, è necessario che il Poeta senta fino in fondo la vergogna delle sue colpe: poiché la natura o l'arte non offrirono mai a Dante una bellezza pari a quella di Beatrice e questa bellezza andò distrutta con la morte, nessun'altra realtà materiale - conclude la donna - avrebbe dovuto attirare la sua attenzione, dal momento che ogni bene terreno, anche il più alto, risulta sempre caduco; anzi, proprio in base a questa constatazione, il suo animo avrebbe dovuto rivolgersi verso l'alto. Ad un invito di Beatrice, Dante solleva lo sguardo per osservarla: la celestiale bellezza della donna, anche se ancora celata dal velo, è tale che il Poeta, avvertendo con estrema intensità il pentimento per le sue colpe, perde conoscenza. Allorché si riprende, si trova immerso nel Letè per opera di Matelda, la quale lo conduce sull'altra riva, dove Dante viene circondato dalle quattro virtù cardinali.

Ma sono le tre virtù teologali che hanno il compito di portarlo davanti a Beatrice: gli occhi del Poeta fissano quelli splendenti della donna, il cui sguardo è però rivolto al grifone. Solo in seguito alla preghiera delle tre virtù teologali ella acconsente a liberare il suo volto dal velo che lo ricopre, affinché Dante la possa vedere in tutta la sua bellezza.

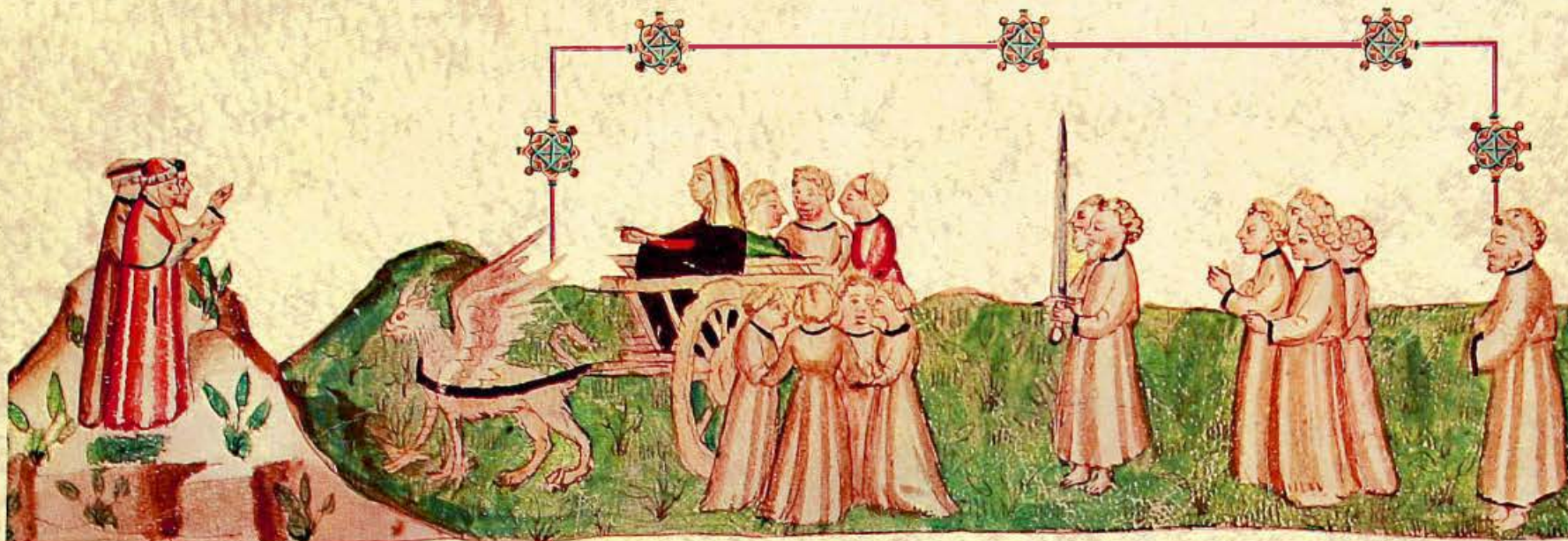
INTRODUZIONE CRITICA

Uno dei problemi di maggior interesse di fronte al quale si trova l'esegesi della *Commedia* è quello del traviamiento che Beatrice rimprovera a Dante nei canti XXX e XXXI del *Purgatorio*. Esso implica a sua volta il problema della natura, in maggiore o minor misura allegorica, del personaggio di Beatrice e, più in generale, quello dell'interpretazione dell'intero poema. Per alcuni studiosi, infatti, il solo significato che conti, ai fini di una valutazione critica della *Commedia*, è quello suggerito direttamente da una lettura del testo quanto più immediata e scevra di preoccupazioni dottrinali, paga cioè di mettere in luce il concretarsi della fantasia del Poeta in immagini, scene, situazioni. Il Croce, che rappresenta nella sua forma più intransigente questo indirizzo critico, sostiene ad esempio che, per intendere il "dramma umano" avente come suoi protagonisti Dante e Beatrice nel paradiso terrestre, occorre "prescindere da ogni significato allegorico, e dimenticare quello che Beatrice allegoricamente è", per non vedere in questo personaggio se non "la donna amata nella prima giovinezza, l'ideale intorno a cui e in cui si sono esaltati gli altri ideali tutti, di generosità, di vita pura, di felicità, di affetto e bontà, di nobile operosità, di sublime religione". A questa definizione del personaggio di Beatrice, generica e quindi di scarsa utilità per farci penetrare il significato di quello che è considerato, con giudizio quasi unanime, l'episodio alla luce del quale deve essere interpretato l'intero poema, il Croce fa seguire una pagina di commossa eloquenza, la quale, tuttavia, ha anch'essa il difetto di prescindere da qualsiasi prospettiva storica, onde la parola di Dante risulta astratta dalle sue radici biografiche e culturali: "E poi quell'ideale si è distaccato da noi, fortuna o morte o nostra colpa ce l'ha tolto, e la vita nostra è corsa dietro ad altri ideali, angusti, inferiori, mutevoli... Ed ecco che quando la sazietà e la nausea e il rimorso ci ha presi, quando ci sentiamo avvelenati dai veleni che la nostra stessa febbrile azione e passione ha prodotti; quando più ne siamo sviati e lontani, quell'ideale ci torna innanzi: noi mutati e stanchi, esso immutato, anzi fatto più bello e vivo e raggiante nel tempo che è trascorso e per effetto della distanza che è ormai tra noi ed esso. Noi lo riconosciamo e chiniamo il volto tra dolore e vergogna; esso ci riconosce, ci rimprovera, ci compatisce, e si appresta a confortarci e a sorreggerci..."

Ad una proposta come quella del Croce, che suggerisce di non prendere in considerazione l'intero piano delle interpretazioni allegoriche, si oppone quella di studiosi che hanno risolto interamente il personaggio di Beatrice in allegoria, privandolo delle sue radici nella immediatezza dei sentimenti del Poeta ed impoverendo di sostanza umana l'incontro di Dante con la donna amata

in gioventù, la quale torna a lui come salvatrice e giudice sulla sommità del purgatorio. In realtà, qui come quasi ovunque nel poema, il sovrassenso è incluso nel senso letterale, più che essere a quest'ultimo estrinsecamente sovrapposto, onde più che il termine "allegoria" appare esatto adottare, per la *Commedia*, il termine "figura" suggerito dall'Auerbach. Così la Beatrice che si mostra a Dante nello splendore della sua gloria e come analogo del Cristo giudicante nel paradiso terrestre, è pur sempre la fanciulla cantata nella *Vita Nova*, arricchita di tratti che sono maturati nel pensiero del Poeta durante la composizione del *Convivio* e la partecipazione attiva alla vita politica. Al suo primo apparire sul carro della Chiesa, Beatrice, non diversamente dalla giovinetta cantata nella *Vita Nova*, si propone al Poeta come termine di adorazione non personalizzato, *per occulta virtù* (canto XXX, verso 38). Ma, come osserva il Montanari - un critico che ha prospettato in maniera molto persuasiva il confluire nel personaggio di Beatrice di successive esperienze del Poeta, ognuna delle quali, lungi dal negare la precedente, la inverteva in una visuale più ampia - "nello sviluppo che immediatamente attua la figura di Beatrice nel *Purgatorio*, tale virtù diventa personale e incarnata, manifestandosi in rimproveri, ammonizioni e conforti non solo verbali, ma attuati in concreti atteggiamenti di tutta la persona". Prendendo l'avvio da un puntuale raffronto istituito fra la Beatrice della *Vita Nova* e quella della *Commedia*, il critico giunge ad una caratterizzazione dell'intero sviluppo dell'arte di Dante e mette in luce i rapporti che intercorrono in essa tra presupposti culturali e morali e risoluzioni di stile. Scrive il Montanari: "Nella *Vita Nova*, quando la « divinità » di Beatrice era tutta metaforica, Dante non la voleva compromettere in gesti umani e la faceva tacere: qui nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* Beatrice può parlare e muoversi liberamente perché la sua realtà sovrumana è ormai teologicamente ancorata in una realtà che la miseria umana non può « tangere ». Con queste osservazioni si giunge a riconoscere... una delle linee maestre dello sviluppo della fantasia di Dante: dall'iperbole retorica astratta, a una concreta realtà umana raggiunta attraverso l'impegno di superare l'assolutizzazione del sentimento immediato per raggiungere una giustificazione del sentimento in un piano universale di riferimenti non più retorici, ma teoreticamente impegnativi: capaci di tradursi cioè in una teoria generale filosofica e teologica.

Per questa via Dante riesce a recuperare le note più vive ed umane della sua esperienza non più elevando Beatrice per via di iperboli retoriche, ma proprio invece conferendo a Beatrice una piena e compiuta umanità, che fa della Beatrice operante nella *Commedia* non più una figura soltanto sovrumana e sparente, ma una donna viva e compiutamente incarnata".



La mistica processione e la purificazione di Dante
nel paradiso terrestre in due miniature del sec. XIV.
(Modena, Biblioteca Estense - Ms. α. R. 4,8 - f. 87 v; f. 89 v)



Canto XXXI

1. «O tu che sei al di là del sacro fiume (il Letè)», rivolgendosi direttamente (*per punta*) a me le sue parole, che mi erano sembrate (*m'era paruto*) tanto dure (acro) pur parlandomi solo (*pur*) indirettamente (*per taglio*) (cfr. canto XXX, versi 103-145),
4. riprese Beatrice, aggiungendo senza indugio (*senza cuncta*) «di', di' se questo (di cui ti rimprovero) è vero: un'accusa tanto grave sia seguita dalla tua confessione».
7. Le mie facoltà (*la mia virtù*) erano tanto sconvolte (*confusa*), che la voce si formò, ma si spense prima che fosse emessa (*dischiusa*) dalla gola e dalla bocca (*dalli organi suoi*).
10. (Beatrice) per un poco pazientò (*sofferse*); poi disse: «A che cosa pensi? Rispondimi: poiché in te i tristi ricordi

- I «O tu che se' di là dal fiume sacro»,
volgendo suo parlare a me per punta,
che pur per taglio m'era paruto acro,
- 4 ricominciò, seguendo senza cuncta,
«di', di' se questo è vero: a tanta accusa
tua confession conviene esser congiunta».
- 7 Era la mia virtù tanto confusa,
che la voce si mosse, e pria si spense
che dalli organi suoi fosse dischiusa.

Purgatorio XXXI, 34-36

Gli affreschi della Cappella degli Spagnoli nella Chiesa di Santa Maria Novella illuminano, con la polifonia delle loro allegorie, un mondo per il quale la rappresentazione simbolica di ogni realtà rivestiva un valore incalcolabile. Poiché il compito specifico di Andrea di Bonaiuto era quello di tradurre in termini visivi il dramma dell'umanità che dal peccato perviene alla salvezza attraverso l'opera di Cristo, anche "le presenti cose col falso lor piacer" non sfuggono al rigoroso intento rappresentativo del pittore: le fanciulle che danzano lietamente rappresentano le anime che si abbandonano con spensierata leggerezza ai piaceri del mondo, mentre una donna, con il dolce suono della viella, cerca di rendere sempre più gradevole e profonda l'attrazione esercitata dai vizi sugli uomini.

del peccato non sono ancora stati cancellati (*offense*) dall'acqua del Letè ».

13. Vergogna (*confusione*) e paura mescolate insieme mi fecero uscire (*pinsero*) dalla bocca un "sì" talmente fioco (*fat*), per intendere il quale furono necessari (*mestier*) gli occhi (*le viste*) (per indovinarlo dal moto delle labbra).
16. Come si spezza (*frange*) la balestra, quando la sua corda e l'arco scoccano con troppa tensione (*da troppa tesa*), e la freccia (*asta*) colpisce il bersaglio con minore impeto (*foga*),
19. così scoppiai io sotto il grave peso (*carco*) (della vergogna e della paura), dando libero sfogo alle lagrime e ai sospiri, e la mia voce si affievolì (*allentò*) uscendo attraverso la bocca (per lo suo varco).
22. Perciò Beatrice mi disse: « In mezzo (*per entro*) ai desideri (*disiri*) da me ispirati, che ti conducevano ad amare Dio, il bene oltre il quale non c'è cosa a cui si possa aspirare (*non è a che s'aspiri*),
25. quali ostacoli posti di traverso (*attraversati*) sulla via o quali catene di sbaramento hai trovato, per cui tu dovessi in tal modo abbandonare (*spogliar*) la speranza (*spene*) di progredire (*del passare innanzi*) (nel cammino verso Dio)?
28. E quali godimenti (*agevolezze*) o quali guadagni (*avunzi*) ti si mostrarono nel-



10 Poco sofferse; poi disse: «Che pense?
Rispondi a me; ch  le memorie triste
in te non sono ancor dall'acqua offense».

13 Confusione e paura insieme miste
mi pinsero un tal "s " fuor della bocca.
al quale intender fuor mestier le viste.

16 Come balestro frange, quando scocca
da troppa tesa la sua corda e l'arco,
e con men foga l'asta il seguio tocca,

19 s  scoppia' io sott'esso grave carico,
fuori sgorgando lagrime e sospiri,
e la voce allent  per lo suo varco.

22 Ond'ella a me: «Per entro i mie' disiri,
che li menavano ad amar lo bene
di l  dal qual non   a che s'aspiri,

25 quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del passare innanzi
dovessiti cos  spogliar la spene?

28 E quali agevolezze o quali avanzi
nella fronte delli altri si mostraro,
per che dovessi lor passeggiare anzi?»

31 Dopo la tratta d'un sospiro amaro,
a pena ebbi la voce che rispose,
e le labbra a fatica la formaro.



Particolari da: "Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (met  sec. XIV).
(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

l'aspetto (fronte) degli altri beni, perch  tu fossi indotto a desiderarli (per che dovessi lor passeggiare anzi)? »

L'espressione *passeggiare anzi* significa letteralmente « corteggiare », « passeggiare davanti » alla finestra della donna amata.

31. Dopo aver amaramente sospirato (dopo la tratta d'un sospiro amaro), a stento trovai la voce per rispondere, e con fatica le labbra riuscirono a tradurla in parole (la formaro).

34. Piangendo dissi: « I beni terreni (le presenti cose) con i loro falsi allettamenti (piacer) indirizzarono i miei passi (sulla via del male), non appena scomparve il vostro volto (cio : dopo la vostra morte) ».

La pausa forte - la fine del canto precedente - e il nuovo avvio del discorso - o tu che se' di l  dal fiume sacro - distinguono i due tempi della requisitoria

Purgatorio XXXI, 58-60

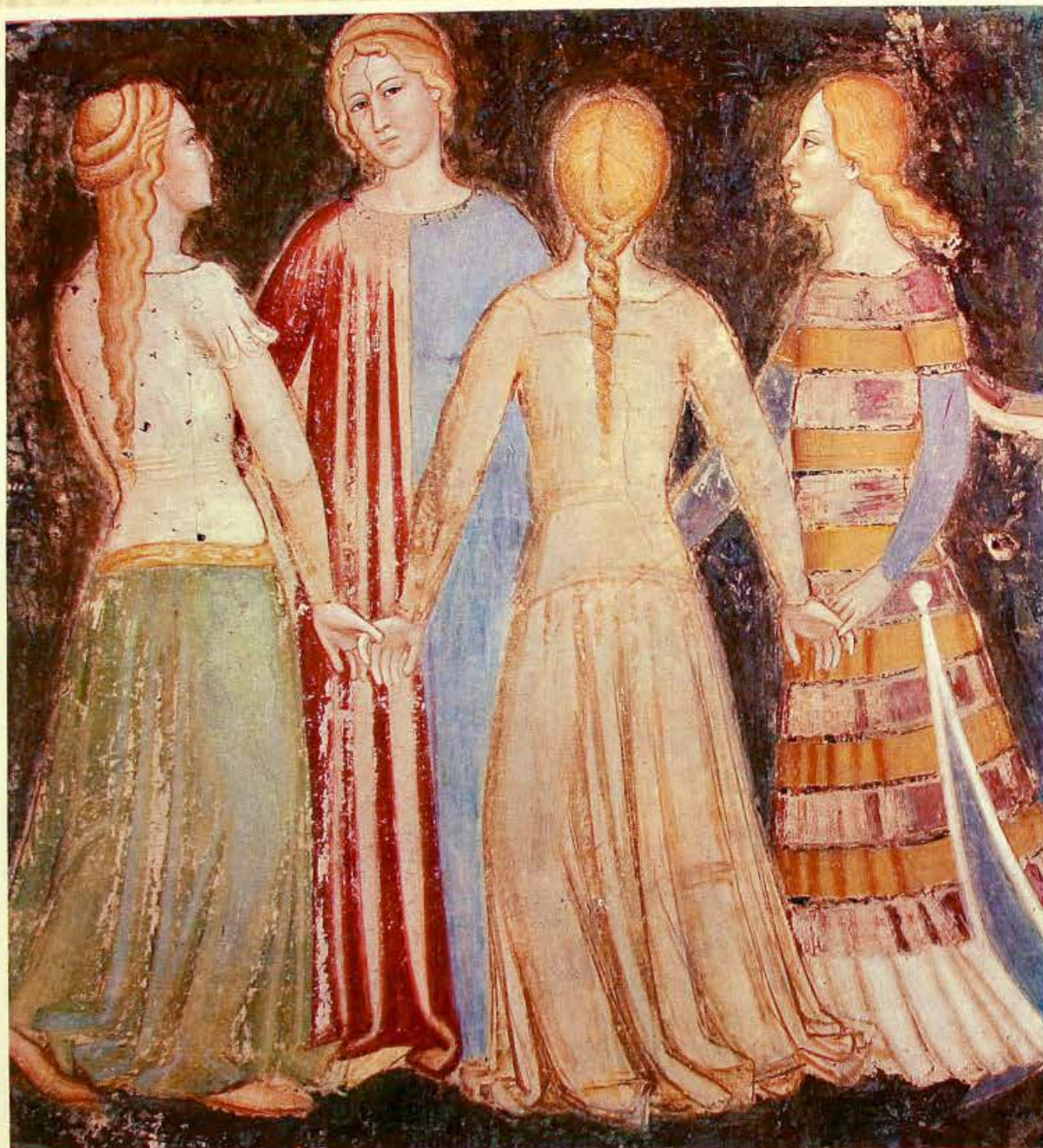
Ancora la musica e la danza scandiscono, con le raffinate modulazioni dei loro ritmi, la suggestiva rappresentazione dei "piaceri del mondo". Tuttavia il gotico fiorito di Andrea di Bonaiuto allontana, attraverso una squisita attenzione coloristica e lineare, quella nota drammatica che nel dialogo fra Dante e Beatrice nasce dal conflitto tra il visibile e l'invisibile, tra la carne e lo spirito.

Particolari da: "Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

di Beatrice e della confessione di Dante, legati fra loro e disposti in ordine progrediente. Il primo momento della complessa drammaturgia che occupa i canti XXX e XXXI aveva voluto, per il confronto fra il peccatore e il suo giudice, lo sfondo grandioso e solenne del dialogo con i cento... ministri e messaggieri di vita eterna, il quale se da un lato mostrava la nuova dimensione sovranaturale di Beatrice, in confronto diretto con le potenze celesti, dall'altro riduceva la figura del Poeta ad un ruolo di semplice comparsa, attenuando gli effetti drammatici che il lettore può attendere, giunto, con la confessione di Dante e la sua purificazione da ogni peccato, al "nucleo vero del Purgatorio, anzi il nucleo ed il centro di tutta la Commedia", dove "si incontrano, come in punto focale, inferno, purgatorio e paradiso" (Spöerri). Ora invece i due sono fronte a fronte, approfondendo l'una le sue accuse e l'altro il suo pentimento, in versi perentori di una costruzione solidissima, capaci di toccare un vertice di concretezza (come balestro frange... si scoppia' io sott'esso grave carico; quai fossi attraversati o quai catene trovasti... ma quando scoppia della propria gota l'accusa del peccato... rivolge sé contra 'l taglio la rota) e un limite di astrazione (per entro i mie' disiri, che ti menavano ad amar lo bene di là dal qual non è a che s'aspiri... udendo le serene...) senza alcuna frattura o incongruente cambio di registro, raccogliendo e sviluppando di slancio, nell'esordio, impulsi non esauriti nel canto precedente e accumulando una nuova carica emotiva da consegnare intatta alla parte finale del canto e a quelli seguenti. Infatti per Dante autore, la vicenda presentata nei versi 1-90 non si esaurisce nei contorni limitati di una prospettiva individuale né si sviluppa su un metro esclusivo e monocorde che esamini rigidamente un'esperienza soli-



- 34 Piangendo dissi: «Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose».
- 37 Ed ella: «Se tacessi o se negassi
ciò che confessi, non fora men nota
la colpa tua: da tal giudice sassi!
- 40 Ma quando scoppia della propria gota
l'accusa del peccato, in nostra corte
rivolge sé contra 'l taglio la rota.
- 43 Tuttavia, perché mo vergogna porte
del tuo errore, e perché altra volta,
udendo le serene, sie più forte,



46 pon giù il seme del piangere ed ascolta:
si udirai come in contraria parte
mover dovieti mia carne sepolta.

49 Mai non t'appresentò natura o arte
piacer, quanto le belle membra in ch'io
rinchiusa fui, e sono in terra sparte;

52 e se 'l sommo piacer sì ti fallio
per la mia morte, qual cosa mortale
dovea poi trarre te nel suo disio?

55 Ben ti dovevi, per lo primo strale
delle cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era più tale.

taria, ma illumina tutto il dramma dell'umanità - dal peccato alla redenzione - nei suoi infiniti aspetti ed accenti, essendo la morale dantesca mai chiusa su di sé, con poche note che ritornano uguali, bensì volta ad espandersi in una visione elaborata del reale. Occorre perciò - esaminando la prima parte del canto - rilevare il valore di *exemplum* che essa riveste, al fine di salvare la parte finale di esso e gli ultimi due canti del *Purgatorio* dall'accusa di pagine nelle quali "spiegato il simbolo, la poesia muore" (Momigliano). Il Poeta non poteva eliminare dalla storia generale dell'uomo l'intervento attivo delle virtù cardinali, nel mondo greco-romano, e di quelle teologali, con l'avvento del Cristianesimo, né, tanto meno, i momenti della politica e della religione presentati - nel canto XXXII - dalle vicende particolari della Chiesa e dell'Impero. Tuttavia, consapevole egli stesso della difficoltà dell'argomento mistico e dottrinale, lo avvinse con la essenzialità e l'efficacia delle immagini (si vedano, ad esempio, per la parte finale del canto XXXI, i versi 118-120, 121-123, 127-132, 144-145), conferendo ad esso un preciso valore evocativo dell'atmosfera lirico-didattica che domina queste pagine.

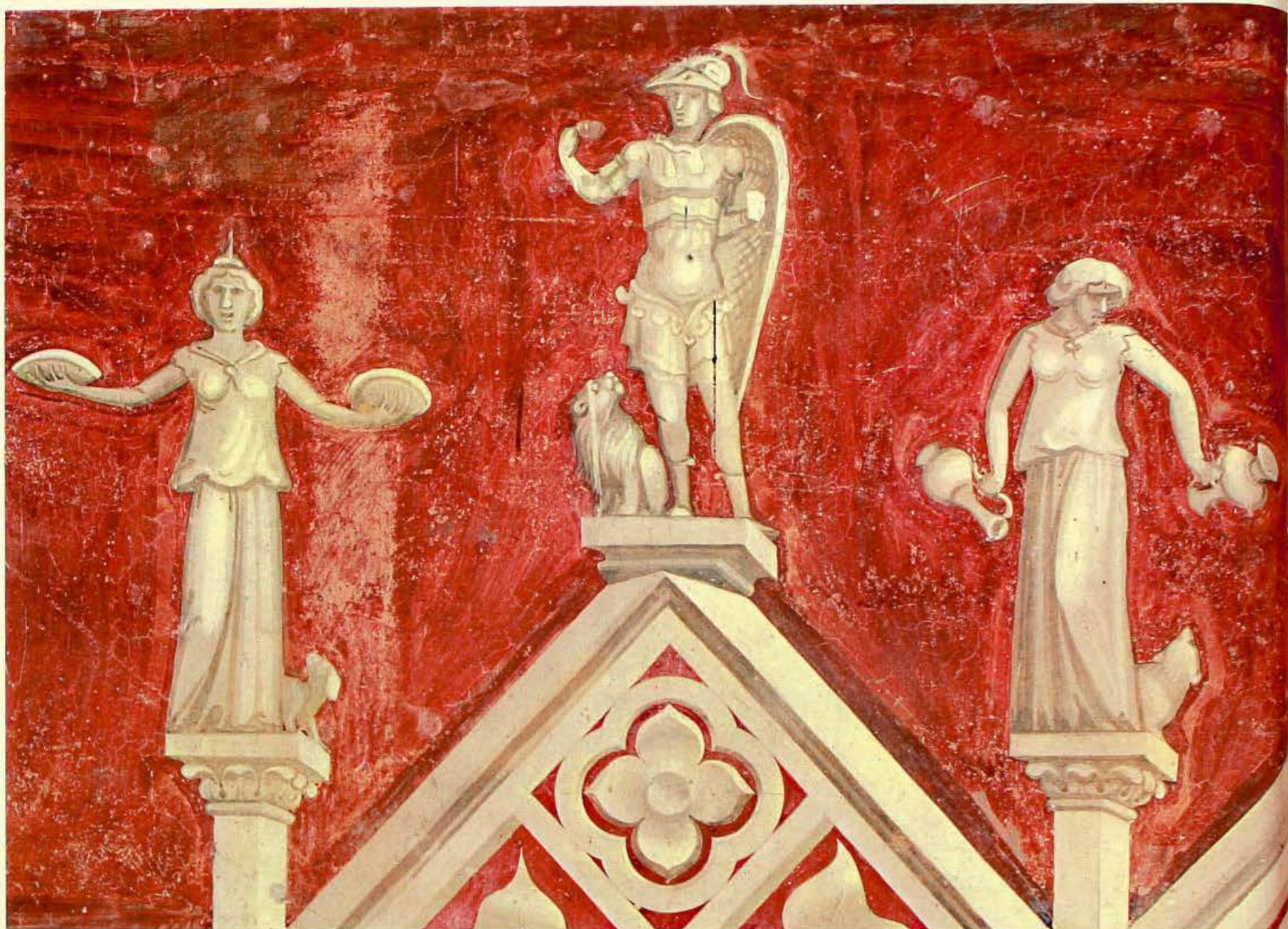
37. Ed ella: «Se tu avessi taciuto o avessi negato i tuoi peccati (cioè che confessi), la tua colpa non sarebbe meno palese (nota): da un tale giudice è conosciuta (sassi) (cioè da Dio, a cui nulla sfugge)!

40. Ma quando la confessione del peccato prorompe (scoppia) dalla bocca stessa del peccatore (della propria gola), nel tribunale del cielo (in nostra corte) la giustizia divina attenua la sua severità (rivolge sé contra 'l taglio la rota: la mola, che prima ha affilato la lama, gira in direzione contraria al taglio, cosicché invece di affilarla, la smussa).

43. Tuttavia, perché tu ora (mo) senta vergogna dei tuoi errori, e perché un'altra volta, vedendo l'allettamento dei beni terreni (udendo le serene; cfr. la nota alla terzina 19 del canto XIX), tu possa mostrarti (sie) più forte,

46. deponi le cause (seme) del tuo pianto (cioè la confusione e la paura; cfr. versi 13-21) ed ascolta: così potrai udire come la mia morte (mia carne sepolta) avrebbe dovuto (dovieti) rivolgerti in direzione (parte) opposta a quella da te seguita (cioè verso la via del bene).

49. Mai la natura o l'arte ti offrono (t'appresentò) una bellezza (piacer) simile a quella delle membra (quanto le belle membra) in cui io fui rinchiusa (nel mondo), e che ora si disgregano sotto terra (sono in terra sparte);



Purgatorio XXXI, 106-111

Nella visione di Pietro Lorenzetti le virtù cristiane fondamentali nel cammino verso il bene sono rappresentate dalla figura della Giustizia, che mostra i piatti della bilancia, della Temperanza, che tiene nelle mani le anfore dell'acqua e del vino, della Sapienza, che - secondo la raffigurazione classica di Minerva - regge la testa della Gorgone, della Castità, che conserva - del mito pagano di Diana - gli attributi della cacciatrice. Sovrasta queste allegorie l'immagine di un guerriero, che simboleggia probabilmente i rapporti tra il Buon Governo e le Virtù mediante le quali esso si esplica.

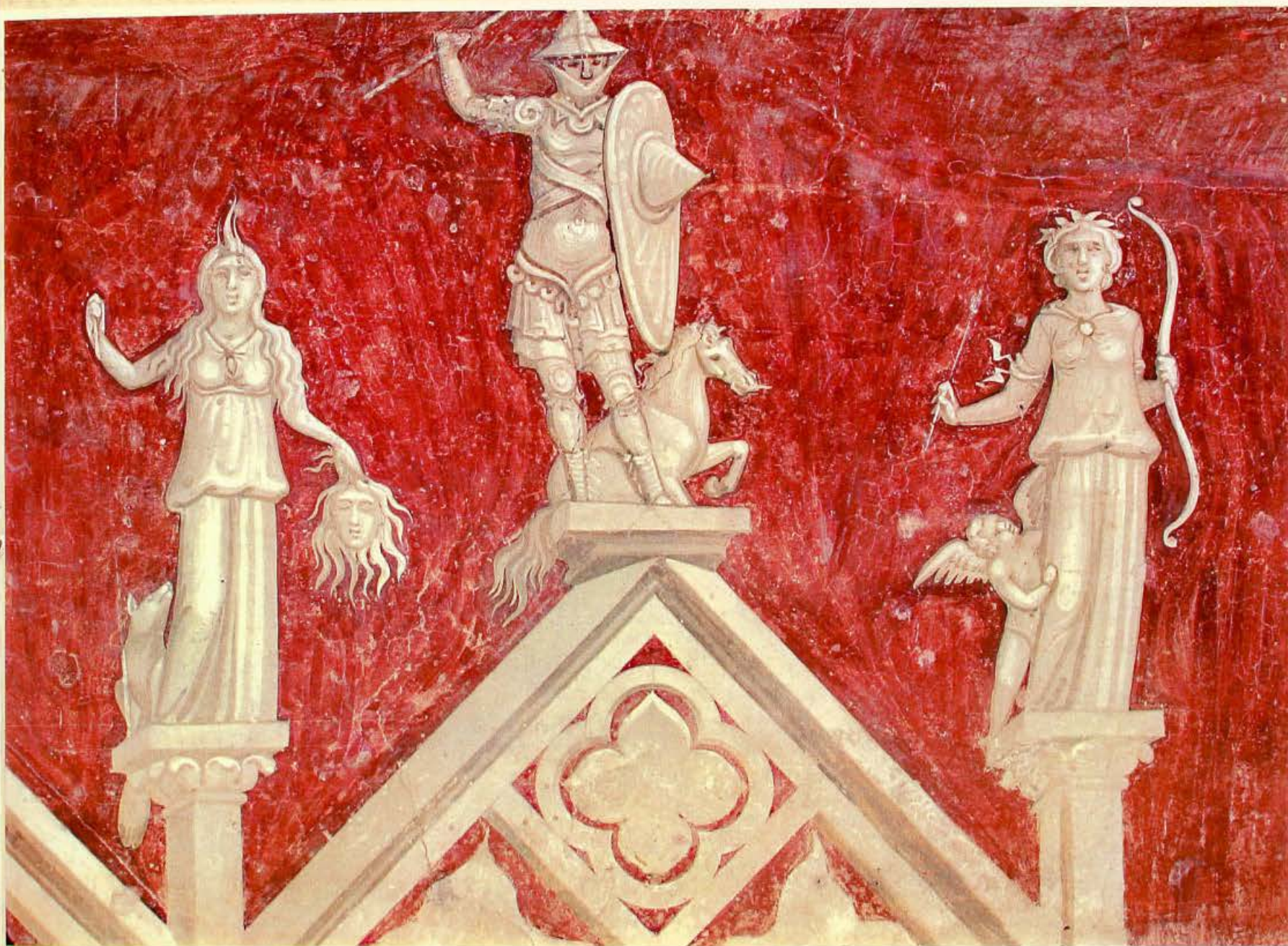
Figure allegoriche che ornano la parte superiore dell'affresco: "Martirio francescano" di Pietro Lorenzetti (1-1348). (Siena, Chiesa di San Francesco)

52. e se la bellezza più grande (fra tutte le cose di natura o arte) (cioè il mio corpo, che si rivelò anch'esso caduco e destinato a scomparire) venne così a mancarti (si ti fallì) a causa della mia morte, quale cosa mortale doveva poi attirarti a desiderarla (trarre te nel suo disio)?
55. In seguito al primo colpo (per lo primo strafe) ricevuto dalle realtà ingannevoli del mondo (e questo colpo, con la mia morte, ti indicò tutta la caducità terrena), avresti piuttosto dovuto (ben ti dovevi) sollevarti verso l'alto seguendo me (di retro a me) che (essendo ora solo anima) non ero più una cosa ingannevole (tale).
58. Non avrebbero dovuto (non ti dovea) farti battere in basso (gravar... in giu-so) le ali, ad aspettare altri colpi (di

nuovi disinganni), né pargoletta né altre cose vane (vanità) che si possono godere così brevemente (con sì breve uso).

Molteplici furono le discussioni intorno al significato di *pargoletta*, perché alcuni interpreti vollero vedere in questa espressione un'allusione alla *pargoletta* cantata nelle *Rime*, o a qualche altra donna amata da Dante dopo la morte di Beatrice (si pensò anche alla lucchese *Gentucca*, dal Poeta ricordata nel canto XXIV del *Purgatorio*, versi 37 sgg.). In realtà il termine è qui sinonimo di « giovane donna » e può contenere anche un riferimento generico alla bellezza femminile.

61. L'uccellino nato da poco (nuovo) aspetta due o tre colpi (cioè due o tre insidie prima di acquistare esperienza):



ma invano (indarno) si tendono (si spiega) reti o si lanciano frecce (si saetta) agli uccelli adulti e quindi già esperti (pennuti).

Dimostrato il valore esemplare del confronto fra Dante - il peccatore pentito - e Beatrice - la giustizia divina - si presenta indispensabile un rilievo: immesso in una solenne cornice liturgica, ricca di canti rituali (canto XXX, versi 11-12, 19-21, 83-84; canto XXXI, verso 98), chiuso fra la prima apparizione del corteo e la sua seconda comparsa sul vasto scenario del paradiso terrestre (canto XXXII, versi 16-18), il colloquio non perde quel tono fitto, intimo e accorato che si crea fra due persone le quali, legate da un amore profondo, si incontrano dopo innumerevoli difficoltà e dopo che il loro sentimento si è trasferito su un piano

di accesa spiritualità. "I versi 47-54 sono ancora una dichiarazione d'amore, e superano in ardore la *Vita Nova*: eppure quest'ardore è come stemperato in un sereno senso della vanità delle apparenze terrene; e la malinconica frattura del verso 51 prelude già alla fisionomia delle rime in morte di Laura. Questo inno alla bellezza terrena di Beatrice è messo in bocca di Beatrice stessa, senz'ombra di iattanza, perché quella bellezza è veduta oramai dall'altra riva, come cosa che più non la tocca: di qui la fermezza, la lucida precisione di queste parole, che in bocca di Dante suonerebbero altrimenti e turberebbero la pura, oltremondana linea della scena." (Momigliano)
Nella *Vita Nova* la virtù salvatrice che emanava dalla figura di Beatrice non dipendeva da una sua personale volontà, ma da una forza fisico-metafisica

che la trascendeva e che Dante percepiva perché « voleva » - con lo sforzo sovrumano di tutto il suo essere - percepirla. "Con la *Commedia* tutto cambia: la virtù di Beatrice... è virtù sovranaturale. Grazia di Dio... Ma tale Grazia, d'ordine sovranaturale, non è una astratta entità: bensì un'entità incarnata. La Grazia, per raggiungere di propria iniziativa Dante, si è incarnata in Beatrice: e questa dunque non è quasi una impersonale distributrice di salvezza, ma una persona viva che porta a Dante salvezza per un preciso, personale, sofferto atto della propria volontà. Che cosa c'è stato in mezzo tra le due Beatrici? Tra la prima situata in un piano retorico-poetico, e tanto più astratta, e la seconda situata in una severa cornice teologica eppure tanto più concreta? C'è stato sopra tutto un impegno di totale concretezza; un im-

pegno di aderenza alla realtà totale; per cui se per la Beatrice della *Vita Nova* Dante si accontentava di una validità poetica, per quella della *Commedia* Dante esige una realtà totale... Il tramite per cui Dante ha scoperta la Beatrice viva e personale della *Commedia* è il tramite filosofico-teologico che non gli permette più di immaginare scene di un astratto paradiso terrestre e celeste di valore retorico, ma lo im-

pegna a sentire la concretezza di Beatrice donna, proprio perché lo impegna a sentire una realtà non più poetico-fantastica, bensì impegnativa e totale: una realtà che accetti i fatti quotidiani nel loro peso corporeo per elevarsi, al di sopra di essi, a una beatitudine non più ideale e poetica, ma reale, effettiva... (Montanari)

se ne stanno muti con gli occhi a terra, ascoltando (il rimprovero) e riconoscendosi colpevoli (*sé riconoscendo*) e profondamente pentiti (*ripentuti*).

64. Come (*quali*) i bambini, per vergogna,

67. nello stesso atteggiamento me ne stavo io; ed ella disse: « Dal momento che (*quando*) ti affiggi per quello che ascolti (*per udir*), solleva il viso (*la barba*), e guardandomi la tua sofferenza (*doglia*) diventerà più profonda ».



Purgatorio XXXI, 106-108

Da: "La glorificazione della Sapienza" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV); le allegorie della Temperanza, della Prudenza, della Giustizia, della Fortezza.

(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

58 Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpi, o pargoletta
o altra vanità con sì breve uso.

61 Novo augelletto due o tre aspetta;
ma dinanzi dalli occhi di pennuti
rete si spiega indarno o si saetta».

70. Un robusto cerro si svelle dalle sue radici (*si dibarba*), sia (*o vero*) ai colpi del vento di tramontana (*al nostr'al vento*) sia (*o vero*) a quelli del vento australe (*a quel della terra di Iarba*), opponendo minore resistenza (*con men di resistenza*)

73. di quella che io doveti vincere per sollevare (*ch'io non levai*) il mento al suo comando; e quando indicò (*chiese*)

il viso per mezzo (*per*) della barba, compresi chiaramente l'amarezza contenuta in quella espressione (*il velen dell'argomento*: Beatrice, infatti, ha voluto ricordargli, con il termine *barba*, che egli è ormai un uomo e come tale deve comportarsi).

La *confusione* e la *paura* oppongono a Dante, che tenta di sollevare il suo volto all'invito di Beatrice, una resi-

stenza più dura di quella di un cerro sotto i colpi del vento che spira dalle regioni nordiche o da quelle africane. Iarba fu il famoso re di Libia, del cui amore, non corrisposto, per Didone parla Virgilio (*Eneide* IV, versi 195 sgg.).

76. E non appena (*come*) il mio volto riprese la sua posizione eretta (*si distesse*), il mio sguardo vide (*comprese*)



64. Quasi i fanciulli, vergognando, muti con li occhi a terra slannosi, ascoltando e sè riconoscendo e ripentuti,

67. tal mi stav' io; ed ella disse: «Quando per udir se' dolente, alza la barba, e prenderai più doglia riguardando».

70. Con men di resistenza si dibarba robusto cerro, o vero al nostr'al vento o vero a quel della terra di Iarba,

73. ch'io non levai al suo comando il mento; e quando per la barba il viso chiese, ben conobbi il velen dell'argomento.

che gli angeli (*quelle prime creature*: perché creati per primi con i cieli) avevano smesso (*posarsi*) di spargere fiori (*da loro aspersioni*);

79. e i miei occhi (*luci*), ancora incerti, scorsero Beatrice rivolta (*volta*) verso il grifone (*in su la fera*) che è una sola persona in due nature.

82. Pur essendo velata e pur restando al di là del fiume (*riviera*) mi sembrava superasse (*vincer*) in bellezza quella che era un tempo in terra (*se stessa antica*), più di quanto, mentre era ancora in vita (*quand'ella c'era*), non superasse nel mondo (*qui*) tutte le altre donne.

Purgatorio
XXXI, 130-132

Da: "La glorificazione della Sapienza" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV), le allegorie della Fede, della Carità, della Speranza.

(Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)



76 E come la mia faccia si distese,
posarsi quelle prime creature
da loro aspersión l'occhio comprese;

79 e le mie luci, ancor poco sicure,
vider Beatrice volta in su la fera
ch'è sola una persona in due nature.

82 Sotto 'l suo velo e oltre la riviera
vincer parienmi più se stessa antica,
vincer che l'altre qui, quand'ella c'era.

85 Di pentèr sì mi punse ivi l'ortica,
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fe' nemica.

88 Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto; e quale allora femmi,
salsi colei che la cagion mi porse.

91 Poi, quando il cor virtù di fuor rendemmi,
la donna ch'io avea trovata sola
sopra me vidi, e dicea: «Tiemmi, tiemmi!»

85. In quel momento e in quel luogo (*ivi*) la tormentosa puntura (*l'ortica*) del pentimento (*di pentèr*) mi trafisse (*mi punse*) così profondamente (*sì*), che quella (*qual*) che fra tutte le altre cose più mi aveva attirato (*mi torse più*) nel suo piacere (*nel suo amor*), più mi divenne odiosa (*nemica*).

88. Il mio cuore fu a tal punto colpito (*mi morse*) da una così piena consapevo-

lezza (*tanta riconoscenza*) delle mie colpe, che per la conoscenza (*ch'io caddi*) sopraffatto (*vinto*) dal rimorso; e quale allora divenni (*femmi*), lo sa (*salsi*) colei che (*con i suoi duri rimproveri e la sua celestiale bellezza*) fu la causa (*del mio smarrimento*).

Nella sacra rappresentazione del paradiso terrestre, il dramma di Dante acquista una potenza plastica non dimen-

ticabile, sbalzato in primo piano con una veemenza che ne accerta, al di là dei risultati poetici particolari, l'assoluta spontaneità. I fremiti e le indignazioni di Beatrice e di Dante poeta davanti al male commesso da Dante indovino si acquiscono, manifestandosi e condensandosi in drammatiche e brucianti epigrafi (*alza la barba; di pentèr... mi punse... l'ortica; tanta riconoscenza il cor mi morse; salsi colei che*



94 Tratto m'avea nel fiume in fin la gola,
e tirandosi me dietro sen giva
sovresso l'acqua lieve come scola.

97 Quando fui presso alla beata riva,
«*Asperges me*» sì dolcemente udissi,
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.

di fronte al sovranaturale palesemente scoperto (*le mie luci... vider Beatrice volta in su la fiera*), abdica ad ogni possibilità di resistenza.

91. Poi, quando il cuore rimise in attività (*di fuor rendemmi*) le mie forze vitali (*virtù*), vidi china su di me (*sopra me*) la donna (Matelda) che avevo incontrato tutta sola, e diceva: «Tieniti stretto a me, tieniti stretto a me!»

94. Mi aveva immerso (*tratto*) nel fiume fino al collo, e trascinandomi dietro camminava (*sen giva*) sulla superficie dell'acqua (*sovresso l'acqua*) leggera come una navicella (*scola*).

Il termine *scola* ebbe nel volgare del '200 il significato di «piccola barea», «gondola», ma nell'uso toscano fu adoperato - e lo è tuttora - per indicare la spola o navicella che il tessitore fa scorrere sull'ordito: Dante avrebbe potuto anche pensare a quest'ultimo significato per indicare il leggero procedere di Matelda sull'acqua.

97. Quando giunsi vicino all'altra riva del Letè (*alla beata riva*), si udi (*udissi*) cantare «*Aspergimi*» con tale dol-

la cagion mi porse).

Nei versi 67-90 il «crescendo» di questa cronaca personale e di questa vicenda universale raggiunge il suo tono più alto e teso, in un confluire di piani attentamente studiati: Dante, cioè l'umanità pentita, percepisce la bellezza e la purezza della fede (superiori a quello che egli poteva immaginare: cfr. versi 82-84), ma la possibilità della loro recezione è, nell'uo-

mo, ancora limitata. Il «cader vinto» del peccatore pentito non è un vago ricordo di analoghe espressioni della *Vita Nova* e della poesia stilnovistica, ma il sofferto, e nello stesso tempo liberatore, riconoscimento della propria debolezza. L'accento alla poesia dell'ineffabile, propria del *Paradiso*, che il Gallardo rileva in alcuni passi di questo canto, è sommamente evidente in questo momento, nel quale l'uomo,

cezza, che non lo so ricordare (*rimembrar*), e tanto meno esprimerlo a parole (*non ch'io lo scriva*).

Mentre Dante è privo di conoscenza, Matelda lo immerge nell'acqua del Letè per compiere l'ultimo rito - quello che dona l'oblio dei peccati commessi - dopo il quale il pellegrino, completata ormai la sua purificazione, diventa degno di entrare nel regno della beatitudine, al di là della *beata riva*.

Il versetto 9 del Salmo LI è cantato "nella chiesa quando la spargono d'acqua consacrata, la quale ha possanza di cacciare gli spiriti immondi; e per ch'el fiume Lete induce obliuione de' peccati e caccia gli, però induce che gli angeli lo cantassino" (Landino).

100. La bella donna aprì (*apri*) le braccia; mi tenne stretta la testa e mi immerse nel fiume finché (*ove*) fui costretto (*convenne*) ad inghiottire dell'acqua.

103. Mi tolse di lì (*indi*), e ancora bagnato mi condusse (*m'offerse*) nel cerchio formato dalle quattro virtù cardinali che danzavano (*dentro alla danza delle quattro belle*); e ciascuna mi coperse (il capo) sollevando il braccio.

106. «Qui nel paradiso terrestre ci presentiamo come ninfe e nel cielo come stelle: prima che Beatrice apparisse nel mondo, fummo destinate (*ordinate*) da Dio ad essere le sue ancelle.

Le quattro virtù cardinali possono apparire, nella dolce atmosfera della *divina foresta*, come ninfe, abitatrici di boschi, ma questo non diminuisce la grandezza della loro realtà: esse sono le *quattro stelle non viste mai fuor ch'alla prima gente* (*Purgatorio* I, 23-24), le *quattro luci sante* che splendono sul volto di Catone (*Purgatorio* I, 37-38). Le virtù cardinali che, preesistenti al Cristianesimo, illuminarono con il loro magistero morale il mondo pagano, possono essere considerate le *ancelle* di Beatrice sotto un duplice punto di vista: Beatrice come donna è "regina de le virtudi" (*Vita Nova* X, 2) e come simbolo è la scienza della verità rivelata, la quale, lungi dal rifiutare la sapienza pagana, ne assimilò le parti migliori.

Ma il compito delle quattro virtù cardinali è limitato al raggiungimento di una perfezione morale che appartiene ancora alla terra, mentre il cammino dell'uomo cristiano si protende verso l'Assoluto. Per questo le vere mediatrici fra Dante - la creatura ormai purificata dal peccato - e Beatrice - la scienza divina - saranno le tre virtù teologali, per mezzo delle quali si perviene alla beatitudine della vita eterna.

109. Ti condurremo (*merrenti*) davanti al suo sguardo; ma renderanno i tuoi occhi capaci di penetrare (*aguzzeranno i*

tuo) nella luce beatifica che vi splende dentro, le tre virtù teologali che si trovano sul fianco destro del carro (*di là*), le quali vedono più a fondo (*miran più profondo*). »

112. Così incominciarono cantando; e poi mi guidarono (*seco menarmi*) davanti al petto del grifone, dove Beatrice si trovava rivolta verso di noi,

115. e dissero: «Guarda più attentamente che puoi (*fa che le viste non risparmi*): ti abbiamo posto davanti agli occhi splendenti (*alli smeraldi*) dai quali un tempo (*già*) Amore lanciò (*trasse*) i suoi dardi contro di te (*ti*). »

118. Mille desideri più ardenti (*caldi*) di una fiamma costrinsero (*strinsermi*) i miei occhi a fissare quelli luminosi (*rilucenti*) di Beatrice, che continuavano ad essere rivolti (*stavan saldi*) solo (*pur*) al grifone.

121. Come il sole (*si riflette*) in uno specchio, allo stesso modo (*non altrimenti*) il grifone dalle due nature (*la doppia fiera*) si rifletteva negli occhi di Beatrice, ora con gli atti caratteristici dell'aquila, ora con quelli del leone (*or con altri, or con altri reggimenti*).

124. Pensa, o lettore, se io non mi meravigliavo, alla vista (*quando vedeai*) del grifone (*la cosa*) che (se guardato direttamente) restava sempre identico a se stesso (*in sé star queta*), mentre (e) nell'immagine (*nell'idolo suo*) riflessa negli occhi di Beatrice si trasformava (ora nell'uno ora nell'altro dei suoi due aspetti).

Beatrice era apparsa in su la sponda del carro sinistra (canto XXX, verso 61) e in un secondo momento si era volta verso il grifone (canto XXXI, verso 80), mostrando il fianco a Dante, il quale ora viene condotto al petto del grifone (verso 113) e perciò può vedere Beatrice di fronte (*stava volta a noi*). Quest'ultimo fatto permette di capire il verso 126: il Poeta osserva l'immagine della *doppia fiera* riflessa negli occhi di Beatrice che *pur sopra 'l grifone stavan saldi*.

L'unione delle due nature in Cristo è indicata dall'alternarsi nella figura del grifone dei due aspetti, aquilino e leonino (verso 123), mentre i versi 124-126 vogliono rilevare come nel Cristo la duplice natura è sempre uguale a se stessa, laddove la creatura, per via razionale, non potrà mai esaurire la sua conoscenza del mistero dell'Uomo-Dio, e in Lui vedrà sempre, distinte e parallele, le due nature.

127. Mentre il mio animo pieno di stupore e di gioia gustava il cibo delle verità sovranaturali che, mentre sazia, suscita nuovo desiderio di sé (*di sé assefa*).

Purgatorio
XXXI, 94-114

La Commedia,
Purgatorio,
Mss. napoletana -
sec. XIV -
(Holkham Hall,
Lord Leicester
Library - Ms.
Holkham 514 -
f. 107 r)



100 La bella donna nelle braccia aprissi;
abbracciommi la testa e mi sommerse
ove convenne ch' io l'acqua inghiottissi.

103 Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro alla danza delle quattro belle;
e ciascuna del braccio mi coperse.

106 «Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stesse:
pria che Beatrice discendesse al mondo,
fummo ordinate a lei per sue ancelle.

109 Merrenti alli occhi suoi; ma nel giocondo
lume ch' è dentro aguzzeranno i tuoi
le tre di là, che miran più profondo».

112 Così cantando cominciare; e poi
al petto del grifon seco menarmi,
ove Beatrice stava volta a noi,

115 disser: «Fa che le viste non risparmi:
posto t'avem dinanzi alli smeraldi
ond' Amor già ti trasse le sue armi».

118 Mille disiri più che fiamma caldi
strinsermi li occhi alli occhi risucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.

121 Come in lo specchio sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti.

124 Pensa, lettore, s' io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sè star queta,
e nell' idolo suo si trasmutava.

127 Mentre che piena di stupore e lieta
l'anima mia gustava di quel cibo
che, saziando di sè, di sè asseta,

Ortobaldus. Tempus. Fortitudo. Iustitia. Providentia. Rantia. Spang. fides. Dante. Beatrice.



Purgatorio XXXI, 103-104

La Commedia, Purgatorio. Min. probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV. (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 121 r)



130 sé dimostrando di più alto tribo
nelli atti, l'altre tre si fero avanti,
danzando al loro angelico caribo.

133 «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi»
era la sua canzone «al tuo fedele
che, per vederti, ha mossi passi tanti!»

136 Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele».

139 O isplendor di viva luce eterna,
chi palido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,

142 che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,

145 quando nell'aere aperto ti solvesti?

130. le tre virtù teologali (l'altre tre), dimostrando nei loro atti di appartenere (rispetto a quelle cardinali) ad un ordine gerarchico più elevato (di più alto tribo), avanzarono danzando al ritmo del loro angelico canto (caribo).

Tribo deriva dal latino *tribus*: tribù, e quindi «ordine», «classe».

Il termine *caribo* nella lingua del tempo indicava la «canzone a ballo», un canto che, insieme alla musica, accompagnava e regolava la danza.

133. «Volgi, Beatrice, volgi i tuoi santi occhi» dicevano le parole del loro canto (era la sua canzone) «al tuo fedele che, per vederti, ha compiuto un così lungo viaggio (ha mossi passi tanti)!»

136. Per tua graziosa concessione (per grazia) fai (fa noi) la grazia di liberare dal velo davanti a lui (che disvele a lui) il tuo volto (bocca), in modo che egli possa vedere chiaramente (discerna) la bellezza celestiale (seconda rispetto a quella terrena e materiale) che nascondi. »

Alcuni critici offrono della terzina 136 una diversa interpretazione: la seconda bellezza di Beatrice consisterebbe nella bocca, che Dante, guidato dalle virtù teologali, può ora contemplare, dopo aver visto, ad opera delle virtù cardinali, la prima bellezza costituita dagli occhi (verso 116).

Il Sapegno, che accetta questa seconda interpretazione, ritiene che gli occhi e la bocca di Beatrice abbiano in questo momento un significato allegorico, per spiegare il quale ricorda un passo del *Convivio* (III, XV, 2): "li occhi de la Sapienza sono le sue dimostrazioni, con le quali si vede la veritate certissimamente; e lo suo riso sono le sue persuasioni, ne le quali si dimostra la luce interiore de la Sapienza sotto alcuno velamento".

139. O tu che rifletti (o isplendor) la viva luce eterna di Dio, quale poeta, anche se si è consumato (palido si fece) con tenacia (sì) nello studio della poesia (sotto l'ombra... di Parnaso: era il monte sacro ad Apollo e alle muse), o ha bevuto alla fonte Castalia (in sua cisterna: si trova sul Parnaso ed è simbolo dell'ispirazione poetica),

142. non sembrerebbe (che non paresse) avere la mente impedita (ingombra), se tentasse di rappresentare (render) te, o Beatrice, quale apparisti là (nel paradiso terrestre), dove solo il cielo con la sua armonia (armonizzando) riesce a dare una immagine adeguata della tua bellezza (t'adombra).

145. quando ti mostrasti libera da ogni velo (ti solvesti) nell'aria limpida (aperto)?



urgatorio, Canto XXXII

Le figure femminili che simboleggiano le sette virtù invitano Dante a distogliere il suo sguardo da Beatrice per volgerlo alla processione, la quale, in questo momento, riprende a muoversi in direzione opposta rispetto a quella prima seguita, finché tutti i suoi membri si fermano intorno a un albero altissimo e spoglio di fronde. Dopo che il grifone vi ha legato il suo carro, la pianta rinasce a nuova vita, coprendosi di fiori e di foglie. Il canto dolcissimo innalzato dai personaggi del corteo provoca in Dante una specie di tramortimento, e, quando si risveglia, Matelda gli indica Beatrice che siede sotto l'albero circondata dalle sette virtù, mentre i ventiquattro seniori, il grifone e gli altri componenti del corteo risalgono al cielo.

La seconda parte del canto è occupata dalla rappresentazione delle vicende del carro della Chiesa attraverso successive allegorie. Dante ricorda - con la figura dell'aquila - le persecuzioni portate contro i primi cristiani e con l'immagine della volpe il diffondersi delle eresie; in un secondo tempo l'aquila - simbolo dell'Impero - ritorna e lascia sul carro una parte delle sue penne, per indicare il potere temporale di cui fu investita la Chiesa dopo la donazione territoriale fatta dall'imperatore Costantino a papa Silvestro. Poi un drago, che rappresenta Satana, esce improvvisamente dalla terra e, dopo aver colpito con la coda maligna il carro, si allontana pieno di soddisfazione.

L'immagine della Chiesa si trasforma infine in una figura mostruosa, dotata di sette teste e dieci corna: su di lei siede una sfrontata meretrice, a fianco della quale compare un gigante, che flagella ferocemente la donna subito dopo che questa ha volto il suo sguardo verso Dante.

Il canto termina mostrando il gigante che stacca dall'albero il carro della Chiesa per trascinarlo nella selva.

INTRODUZIONE CRITICA

Il discorso esegetico intorno al canto XXXII potrebbe allargarsi indefinitamente, perché esso si trova di fronte, ancora una volta, al problema dei rapporti fra allegoria e storia - entrambe presenti in modo preponderante in questo canto - e a quello della loro trasformazione in termini poetici. La vastità e la complessità di una simile indagine possono, tuttavia, spiegare i risultati diversi, per non dire opposti, ai quali è pervenuta la critica. È evidente, infatti, che la sola analisi estetica, di ascendenza romantica, non possa trovare che brevi momenti di «poeticità», considerando il resto del canto una confusa e macchinosa costruzione. D'altra parte risponde ad un saggio criterio di lettura evitare una eccessiva storicizzazione del canto XXXII, giudicandolo solo una manifestazione dell'ansia di rinnovamento - in campo ecclesiastico e politico - assai diffusa ai tempi di Dante o, peggio, confinandolo al rango di una delle tante pagine visionarie delle quali il Medioevo si è mostrato fecondo.

Quanto si compie nell'*alta selva vota* ripropone l'atmosfera gravida di tensione della *selva oscura* del I canto dell'*Inferno*, perché vi riecheggia lo stesso stimolo ad una azione vigorosa contro il peccato, lo stesso senso di attesa di fatti futuri destinati a sconvolgere il corso degli eventi, le stesse immagini di male (alla lupa *che di tutte brame sembiava carca nella sua magrezza e molte genti fe' già viver grame* si contrappone la volpe che «si avventa» e che *d'ogni pasto buon pareva digiuna*), ma soprattutto perché vi si ribadisce la missione profetica dal Poeta assunta *in pro del mondo che mal vive* fin dalle prime battute della *Commedia*. In esse Dante prendeva coscienza della colpa che gli aveva meritata la morte spirituale, ma la misericordia di Dio provocava un capovolgimento nella situazione: «il peccatore - nota il Montanari - sarà salvato e proprio perché è stato peccatore, già condannato a morte, sarà fatto strumento di salvezza per tutti gli altri uomini... Sarà un nuovo Paolo fermato sulla via di Damasco e fatto profeta della verità che lui perseguitava», perché il profeta non è mai «scelto per i meriti suoi, ma anzi viene scelto nonostante il suo peccato o almeno nonostante i suoi gravi difetti...» Coerentemente alla mentalità medievale - per la quale la relazione fra salvezza eterna e salvezza terrena è sostanziale, non potendo l'uomo tendere alla prima senza avere realizzato la seconda, attraverso l'efficiente azione dell'Impero - la missione profetica di Dante si impone e sul piano spirituale e sul piano temporale. Per questo non è possibile sostenere uno stacco netto fra i canti XXX-XXXI, dominati dal colloquio fra il Poeta e Beatrice, in qualità rispettivamente di penitente e di giudice, e il canto XXXII, occupato dalla presentazione delle vicende principali dei rapporti fra Chiesa e Impero: anzi essi indicano chiaramente come l'opera di Dante sia il

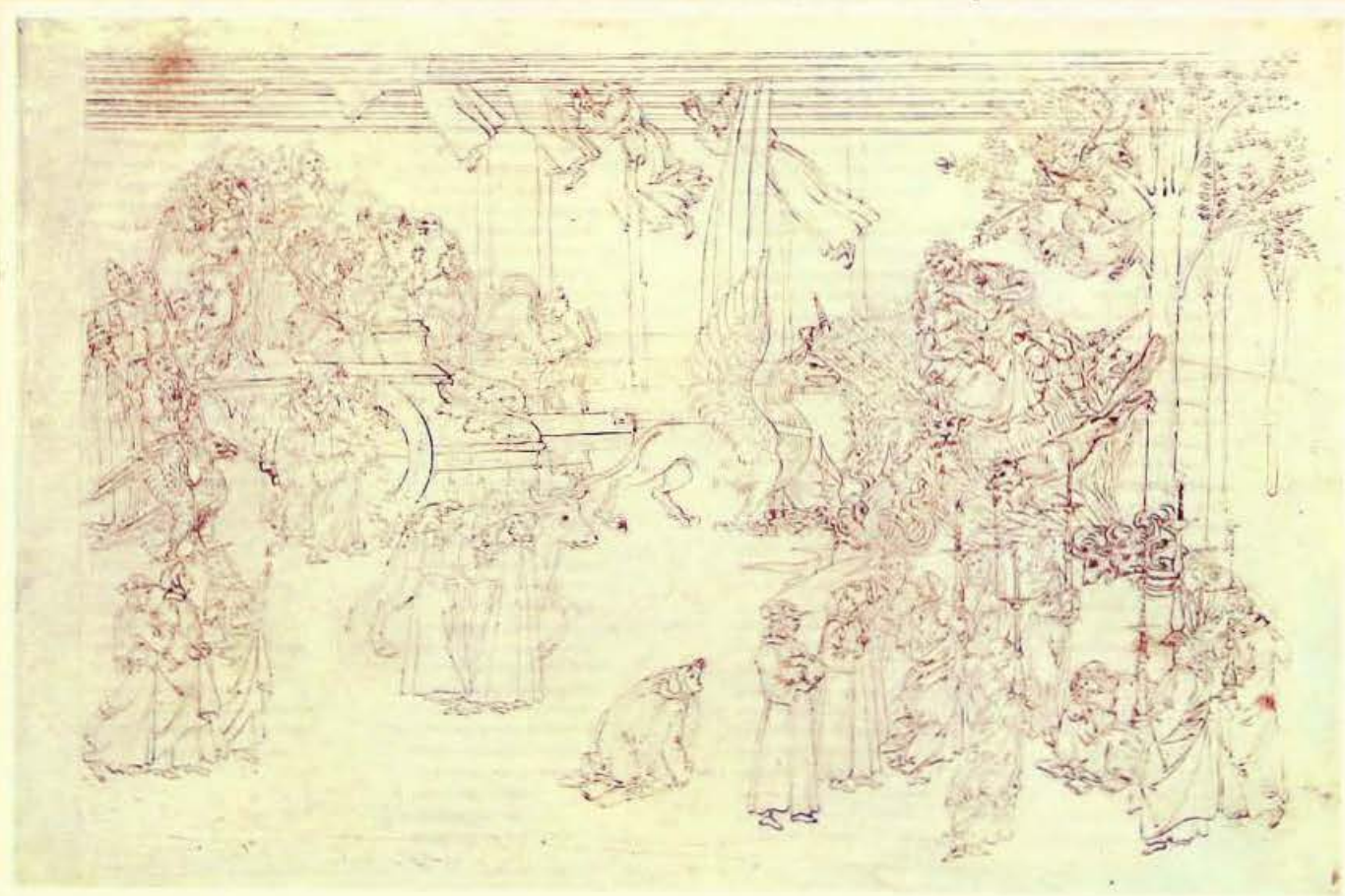
frutto di una sintesi, poetica e sistematica nello stesso tempo, di tutta la realtà universale. Per lui, giunto sulla vetta del purgatorio, il tema storico-politico può vivere solo come interpretazione della volontà di Dio, avendo Dio manifestato la sua volontà proprio attraverso la storia e le sue vicende: si tratta solo di trovare il criterio esatto per spiegare gli avvenimenti terreni presi come espressione della provvidenza divina, e per trovare in essi, attraverso gli sconvolgimenti causati dalle azioni peccaminose degli uomini, il principio razionale che li guida alla meta ultima. «Dante non fu il primo a presentare la sua interpretazione come autentica, essendo l'appello all'autorità divina il modo naturale e normale nella civiltà medievale come ai tempi della profezia ebraica, di esprimere forti convinzioni politiche. Certo, pochissimi fra i predecessori di Dante si erano spinti fino a pretendere che una rivelazione speciale era stata loro largita, e mai prima di lui una tale pretesa era stata manifestata con altrettanta unità enciclopedica di visione e con altrettanta forza d'espressione poetica.» (Auerbach)

A partire dal verso 37 e fino alla fine del canto si riversa su ogni allegoria e su ogni metamorfosi la presenza del sovrannaturale, che non può non esserci allorché una storia di secoli viene contratta in pochi attimi e vissuta in movimenti simbolici che colgono il valore spirituale, il significato etico-religioso degli eventi, che presentano i fatti come già sottoposti al giudizio finale di Dio e quindi già collocati nel luogo che a loro compete nell'ordine divino, che distinguono nelle azioni umane i disegni segreti che preparano l'adempimento di una giustizia riparatrice. Dante ha sentito con appassionata intensità questo «dramma sacro» e lo ha risolto in un «dramma figurato», che non a torto molti critici hanno accostato alle sacre rappresentazioni medievali.

La trama del canto XXXII, infatti, non può non richiamare tutta la letteratura allegorica, profetica, apocalittica che fu propria del Medioevo e che trovò la sua espressione più famosa negli scritti di Gioacchino da Fiore, soprattutto nel momento in cui, di fronte alla dilagante corruzione morale della Chiesa, al venir meno di ogni ordine civile e alla mancanza di una salda guida politica, da ogni parte si invocava un rinnovamento dei costumi ecclesiastici e una rinascita del potere imperiale. Dante, dalla ricchissima simbologia del suo tempo, che investiva non solo la letteratura ortodossa e riformatrice, ma anche le figurazioni artistiche, ha scelto forse gli archetipi più rappresentativi, dai quali deriva il «carattere, oltre che drammatico, anche spiccatamente «visivo» e descrittivo di questa poesia, con cui si accorda l'idea e l'efficacia figurale, pittorica e plastica della parola, quella disposizione a fissare immagini, linee e colori, in movimento, che in questo canto XXXII s'intensifica in virtù animatrice, in vicenda di drammaticità allucinante, in rapida magia di azioni sceniche» (Grana).

Canto XXXII

Le vicende e le trasformazioni del carro della
Chiesa in un disegno di Sandro Botticelli
eseguito fra il 1480 circa e il 1490.
(Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)



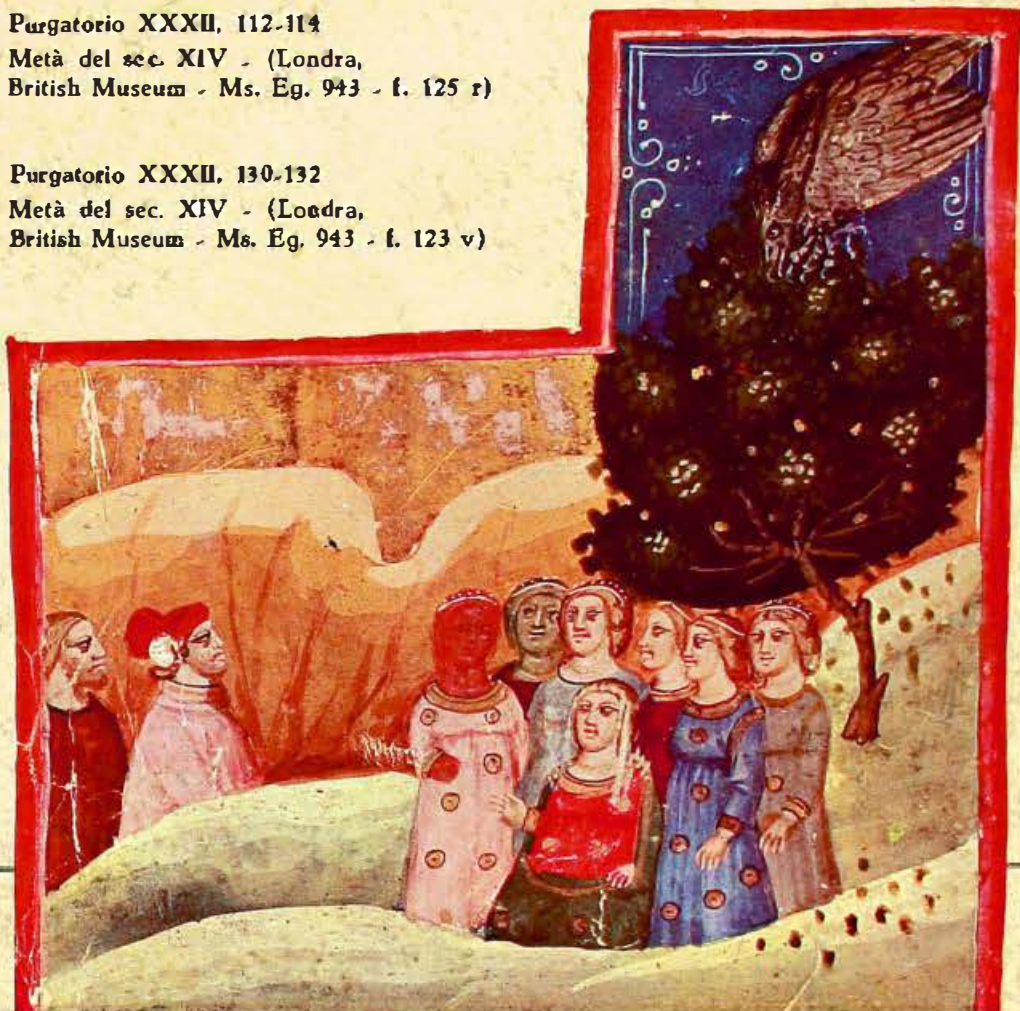
- 1 Tant'erano li occhi miei fissi e attenti
 a disbramarsi la decenne sete,
 che li altri sensi m'eran tutti spenti.
- 4 Ed essi quinci e quindi avean parete
 di non caler - così lo santo riso
 a sè traèli con l'antica retel -;
- 7 quando per forza mi fu volto il viso
 ver la sinistra mia da quelle dee,
 perch' io udi' da loro un «Troppo fisol»;
- 10 e la disposizion ch'a veder èe
 nelli occhi pur testè dal sol percossi,
 senza la vista alquanto esser mi fée.

1. I miei occhi erano così fissi e attenti a
saziare (*disbramarsi*) la decennale (*de-*
cenne) sete (che nasceva dal deside-
rio di rivedere Beatrice, ormai morta
da dieci anni), che tutti gli altri miei
sensi avevano cessato la loro attività.
4. Ed essi venivano separati con un mu-
ro di noncuranza (*avean parete di*
non caler) dalla realtà circostante
(*quinci e quindi*: da una parte e dal-
l'altra) - con tale forza il santo sor-
rido (*riso*) di Beatrice li attirava (*traè-*
li) a sè con la rete dell'amore di un
tempo (*antica*)! -.
7. quando il mio sguardo (*viso*) fu co-
stretto a volgersi verso la mia sinistra
da un imperioso richiamo (*per forza*)
delle divine creature (*quelle dee*; le
virtù teologiche), perché io le udii escla-
mare «Troppo fissamente (*fisol*) (guar-
di Beatrice)! »;
10. e quella debole capacità (*disposizion*)
visiva che rimane (*èe*: è) negli occhi
appena (*pur testè*) abbagliati (*percossi*)
dal sole, mi fece (*fée*) restare per
qualche momento senza poter vedere.

13. Ma dopo che la vista (*viso*) diventò di nuovo capace (*riformossi*) di percepire la luce minore (*al poco*) della processione (io dico "minore" in confronto al grande splendore [*al molto sensibile*] del volto di Beatrice dal quale [*onde*] mi distolsi [*mi rimossi*] forzatamente),
16. vidi che il trionfale corteo (*glorioso essercito*) si era voltato verso destra, e tornava indietro avendo davanti a sé (*al volto*) il sole e le luci (*fiamme*) dei sette candelabri.
19. Come una schiera di soldati proteggendosi con gli scudi opera una conversione (*volgesi*) per salvarsi (dal nemico), e si volge indietro seguendo il vessillo (*col segno*), (formando un semicerchio) prima che tutta la schiera cambi direzione,
22. allo stesso modo quella avanguardia (*milizia... che procedeva*) del regno ce-

Purgatorio XXXII, 112-114
Metà del sec. XIV - (Londra,
British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 125 r)

Purgatorio XXXII, 130-132
Metà del sec. XIV - (Londra,
British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 123 v)



13 Ma poi ch'al poco il viso riformossi
(io dico "al poco" per rispetto al molto
sensibile onde a forza mi rimossi),

16 vidi 'n sul braccio destro esser rivolto
lo glorioso essercito, e tornarsi
col sole e con le sette fiamme al volto.

19 Come sotto li scudi per salvarsi
volgesi schiera, e sé gira col segno,
prima che possa tutta in sé mutarsi;

22 quella milizia del celeste regno
che procedeva, tutta trapassonne
pria che piegasse il carro il primo legno.

leste (formata dai ventiquattro seniori)
ci passò davanti (*trapassonne*) tutta
quanta prima che il carro voltasse il
timone (*primo legno*) (incominciando
anch'esso la sua conversione).

25. Poi le virtù ritornarono (*si tornar*) accanto alle ruote, e il grifone mosse il carro (*benedetto carico*; benedetto carico, perché portava Beatrice), senza che, per questo (*però*), alcuna sua penna si aglisse (*crollonne*).



Purgatorio XXXII, 142-146

Metà del sec. XIV - (Londra,
British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 123 v)

Purgatorio XXXII, 152-153

Metà del sec. XIV - (Londra,
British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 124 r)



28. Matelda, la bella donna che mi aveva fatto varcare (mi trasse al varco) (il Letè) e Stazio e io seguivamo la ruota (destra) che (volgendosi il carro verso destra) segnò la sua curva (orbita) con un arco minore (di quello compiuto dall'altra ruota).

31. Così percorrendo (passeggiando) la profonda (alta) foresta disabitata (vota), per colpa di colei (Eva) che credette (crese) al serpente, un canto (nota) angelico regolava (temprava) i nostri passi.

34. Ci eravamo (eravamo) allontanati (rimossi) (dal punto di partenza) di uno spazio forse triplo (in tre voli) di quello che percorre (prese) una saetta scozzata (disfrenata) dall'arco, quando Beatrice scese dal carro.

37. Io udii mormorare da tutti « Adamo»; poi si disposero in cerchio (cerchiato) attorno ad una pianta priva di foglie

25. Iudi alle role si tornar le donne,
e 'l grifon mosse il benedetto carico
sì che, però, nulla penna crollonne.

28. La bella donna che mi trasse al varco
e Stazio e io seguivam la rola
che fe' l'orbita sua con minore arco.

31. Si passeggiando l'alta selva vota,
colpa di quella ch'al serpente crese,
temprava i passi un'angelica nota.

34. Forse in tre voli tanto spazio prese
disfrenata saetta, quanto eramo
rimossi, quando Beatrice scese.



e di ogni fronda in tutti i suoi rami.

La pianta dispogliata intorno alla quale avvengono tutte le trasformazioni che caratterizzeranno la seconda parte del canto XXXII rappresenta l'albero della scienza del bene e del male, da Dio posto nel paradiso terrestre con il divieto per Adamo ed Eva di gustarne i frutti (Genesi II, 9 e 17). Se tutti gli interpreti sono d'accordo sul significato letterale, non altrettanto avviene per

quello allegorico. In un primo tempo la pianta venne considerata simbolo dell'ubbidienza che gli uomini devono a Dio e che fu violata dai progenitori: per questo essa è *dispogliata di foglie e d'altra fronda*, finché la venuta di Cristo la fa rifiorire a nuova vita (cfr. versi 49 sgg.). A questa interpretazione fu poi sostituita un'altra, secondo la quale la pianta sarebbe simbolo della legge o *ius naturale* che coincide con la volontà di Dio, come Dante stesso afferma in un passo della *Monarchia* (II, II), e che si esprime concretamente in terra attraverso l'Impero, con il quale Dio attua la sua giustizia nel mondo. Questa esegesi - sostenuta particolarmente dal Parodi - identificando l'albero con l'Impero, trova una difficoltà nel fatto che poco dopo l'Impero appare raffigurato dall'aquila. Altri interpreti, invece, videro nella pianta la Croce, l'umanità, la Chiesa, Roma, la dottrina morale. Il Nardi, tuttavia, ha indicato nel modo migliore quale deve essere la posizione del lettore di fronte a questo passo: "La pianta altissima dell'Eden, verso la quale trae la mistica processione negli ultimi canti del *Purgatorio*, significa in senso morale la «giustizia di Dio», cioè la «*rectitudo voluntatis propter se servata*» [retta volontà conservata per un motivo trascendente], la quale ha il suo primo fondamento nel volere divino".

40. La sua chioma, che tanto più si allarga quanto più si innalza (è su), per la sua altezza sarebbe (*fora*) ammirata anche dagli Indiani nei loro boschi.

Di fronte all'altezza della pianta *dispogliata* proverebbero profonda meraviglia anche gli Indiani, nei cui boschi gli alberi sono tanto alti che "nessuna freccia ha mai potuto giungere alla cima" (Virgilio - *Georgiche* II, 122-124). Nel rilevare l'altezza dell'albero Dante si è certamente ispirato, oltre che al già citato passo della *Genesi*, anche al libro di *Daniele* (IV, 7-8), nel quale si narra che a Nabucodonosor in sogno apparve un albero - simbolo del suo impero - la cui cima si ergeva fino al cielo. Per la forma, invece, esso ricorda i due alberi del girone dei golosi, che da esso sono derivati (*Purgatorio* XXII, 133-135; XXIV, 103-104 e 116-117).

43. «Beato sei tu, o grifone, che con il becco non strappi (*discindi*) da questa pianta il frutto dolce al gusto, poiché (*poscia che*) il ventre di chi ne mangia si contorce dal dolore (*mal*) a causa di esso (*quindi*).»

Mentre precedentemente era stato ricordato il peccato di Adamo (verso 37), ora viene esaltata la figura di Cristo, che con la sua venuta reintegrò la giustizia nel mondo dopo il peccato originale. Se si accetta l'interpretazione che

Nel codice conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli e contenente tutta la "Divina Commedia", solo due miniature, eseguite tra la fine del '300 e l'inizio del '400 illustrano alcuni momenti delle terzine dantesche. Nella prima un artista umbro-toscano ha interpretato in modo originalissimo la processione simbolica dell'Eden, nella seconda la raffigurazione che presenta le vicende del carro della Chiesa rivela un carattere lombardeggiante.

(Napoli,
Biblioteca
Nazionale -
Ms. XIII.
C. f.
f. 120 r
f. 133 r)



vede nell'albero l'Impero, in questi versi Dante vorrebbe sottolineare che Cristo non solo predicò l'ubbidienza alla autorità temporale (*Matteo* XXII, 21), ma che vi fu egli stesso sottomesso, nascendo e morendo sotto la legittima giurisdizione dell'Impero.

46. Così attorno all'albero robusto gridarono i componenti della processione: e l'animale dalla duplice natura (*binato*): «Così si conserva il principio (*seme*) di ogni giustizia (*giusto*).»

49. E voltosi al timone (*temo*) che egli

aveva tirato, lo portò ai piedi della pianta spoglia (*vedova frasca*), e lo (*quel*) lasciò legato a lei per mezzo di un ramoscello (*di lei*).

52. Come le piante della terra (in primavera), quando scende (*casca giù*) la grande luce (del sole) congiunta a quella della costellazione dell'Ariete che splende (*raggia*) seguendo la costellazione dei Pesci (*celeste lasca*),

55. diventano turgide di gemme, e poi ciascuna rinnova il colore dei propri fiori, prima che il sole passi (*giunga li*

suoi corsier, attacchi al carro i suoi
cavalli) sotto la costellazione del Toro
(altra stella) (che segue l'Ariete),

58. così la pianta, che prima aveva i rami

(le ramora) tanto spogli (si sole), si
rinnovò, facendo sbocciare fiori di un
colore meno vivo di quello delle rose
e più acceso di quello delle viole.

In primavera la luce del sole illumina
la terra in congiunzione con quella del-
l'Ariete, la quale, nello Zodiaco, segue
immediatamente quella dei Pesci (la-
sca era usato nel linguaggio toscano

37 lo senti' mormorare a tutti «Adamo»;
poi cerchiaro una pianta dispogliata
di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo.

40 La coma sua, che tanto si dilata
più quanto più è su, fora dall'Indi
ne' boschi lor per altezza ammirata.

43 «Beato se', grifon, che non discindi
col becco d'esto legno dolce al gusto,
poscia che mal si torce il ventre quindi».

46 Così dintorno all'arbore robusto
gridaron li altri; e l'animal binato:
«Sì si conserva il seme d'ogni giusto».

49 E volto al temo ch'elli avea tirato,
trasselo al piè della vedova frasca,
e quel di lei a lei lasciò legato.

52 Come le nostre piante, quando casca
giù la gran luce mischiata con quella
che raggia dietro alla celeste lasca,

55 turgide fansi, e poi si rinovella
di suo color ciascuna, pria che 'l sole
giunga li suoi corsier sotto altra stella;

58 men che di rose e più che di viole
colore aprendo, s'innovò la pianta,
che prima avea le ramora sì sole.

61 Io non lo 'ntesi, né qui non si canta
l'inno che quella gente allor cantaro,
né la nota soffersi tutta quanta.

64 S'io potessi ritrar come asonnaro
li occhi spietati udendo di Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;



del tempo di Dante con il significato
di «pesce»). Il rinnovamento della na-
tura si completa nel breve giro di un
mese, prima cioè che il sole, lasciata
la costellazione dell'Ariete, entri in con-
giunzione con quella del Toro.

61. Io non ne compresi le parole, né sulla
terra (qui) si canta l'inno che in quel
momento cantò quella gente, né fui ca-
pace (soffersi) di ascoltare fino alla
fine il dolce canto (la nota).

64. Se io potessi descrivere come gli spie-
tati occhi (di Argo) cedettero al sonno

(assonnaro) udendo cantare (da Mercurio) gli amori della ninfa Siringa, quegli occhi ai quali costò così caro il vegliare continuamente (*pur vegghiar*):

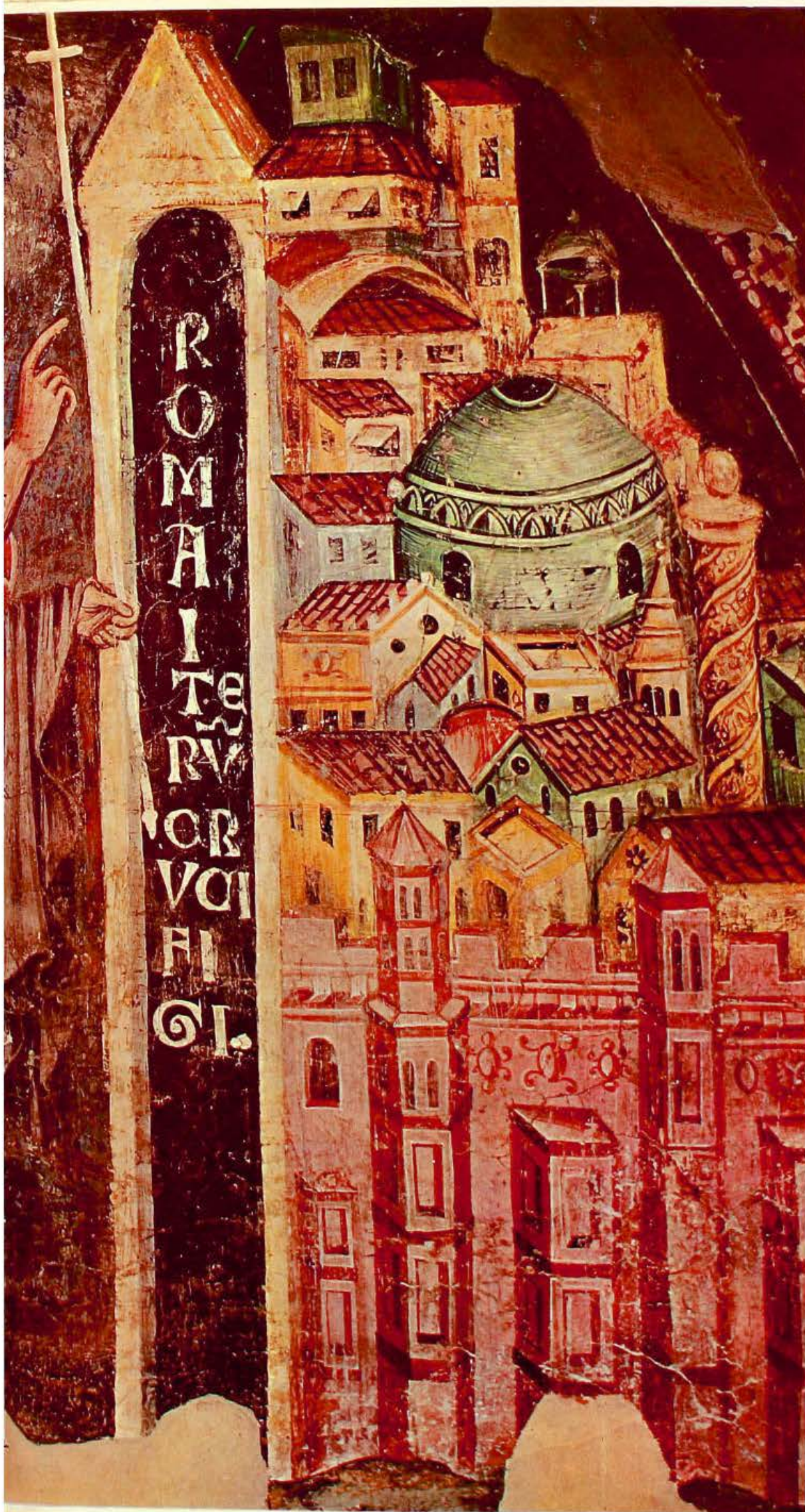
67. riuscirei a rappresentare (*disegnerei*) in che modo mi addormentai, come un pittore che dipinga tenendo davanti un modello (*con essempla*); ma un altro, se vorrà (*qual vuoi sia*), provi a ben descrivere (*ben fnga*) l'addormentarsi (*l'assonnar*).

Per la seconda volta Dante ricorda la mitica figura di Argo (*cfr. Purgatorio XXIX, 95-96*), il cane dai cento occhi che Giunone pose a guardia di Io, amata da Giove; quest'ultimo inviò Mercurio, il quale fece addormentare Argo cantandogli gli amori del dio Pan con la ninfa Siringa e poi lo uccise nel sonno (*Ovidio - Metamorfosi I, 601-746*).

70. Perciò (*però*) passo senz'altro (*trascor-ro*) al momento in cui mi svegliai, e dico che uno splendore mi squarciò il velo del sonno e che una voce (quella di Matelda) mi chiamò dicendo: «Alzati: che fai?»
73. Come nel vedere il primo saggio (*fioretto*) di quell'albero (Cristo), il quale in cielo rende gli angeli bramosi (*ghiotti*) della sua visione (*pome*) e li fornisce di cibo come in una perpetua festa nuziale,
76. Pietro e Giovanni e Giacomo quando furono condotti (*sul Tabor*) e furono tramortiti (*vinti*) (dallo splendore della trasfigurazione di Gesù), ritornarono in sé al suono della voce di Cristo la quale ruppe sonni ben più profondi,
79. e si accorsero che dal loro gruppo erano scomparsi (*scemata loro scola*) tanto Mosè quanto Elia, e che il Maestro aveva cambiato (*cangiata*) la veste (*stola*) (con la quale era apparso durante la trasfigurazione),
82. allo stesso modo (*tal*) ripresi io i sensi, e vidi china su di me (*souva me starsi*) Matelda (*quella pia*) che prima aveva guidato i miei passi lungo la riva del Letè.

È un episodio evangelico quello che aiuta Dante a spiegare come egli riprende conoscenza dopo il dolcissimo canto innalzato dai membri della processione (*versi 61-63*), come non vede





più Beatrice sul carro trionfale e come il grifone e il corteo sono scomparsi. Gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni assisterono, sul monte Tabor, alla trasfigurazione di Gesù, gustando un primo saggio del gaudio paradisiaco: "il suo volto risplendette come il sole, e le sue vesti divennero candide come la luce. Ed ecco, apparvero loro Mosè ed Elia, che parlavano con Lui... i discepoli caddero bocconi per terra ed ebbero gran paura. Ma Gesù si avvicinò e, toccandoli, disse: « Alzatevi, non temete! ». Ed essi, alzando gli occhi, non videro che il solo Gesù" (Matteo XVII, 1-9).

85. E tutto timoroso (di essere stato abbandonato da Beatrice) dissi: « Dov'è Beatrice? » Per questo Matelda rispose: « La puoi vedere sotto l'albero che ha rinnovato le fronde (nova) seduta sulla sua radice: »
88. vedi il gruppo che la circonda (le virtù cardinali e teologali): gli altri personaggi della processione risalgono in cielo (suso) dietro (dopo) al grifone intonando un canto (con... canzone) più dolce (per la melodia) e più profondo (per il significato) (di quelli che tu hai potuto ascoltare sulla terra)».
91. E se Matelda disse altre cose (più fu lo suo parlar diffuso), non lo so, poiché (però che) ero già tutto intento ad osservare (già nelli occhi m'era)

Purgatorio XXXII, 124-129

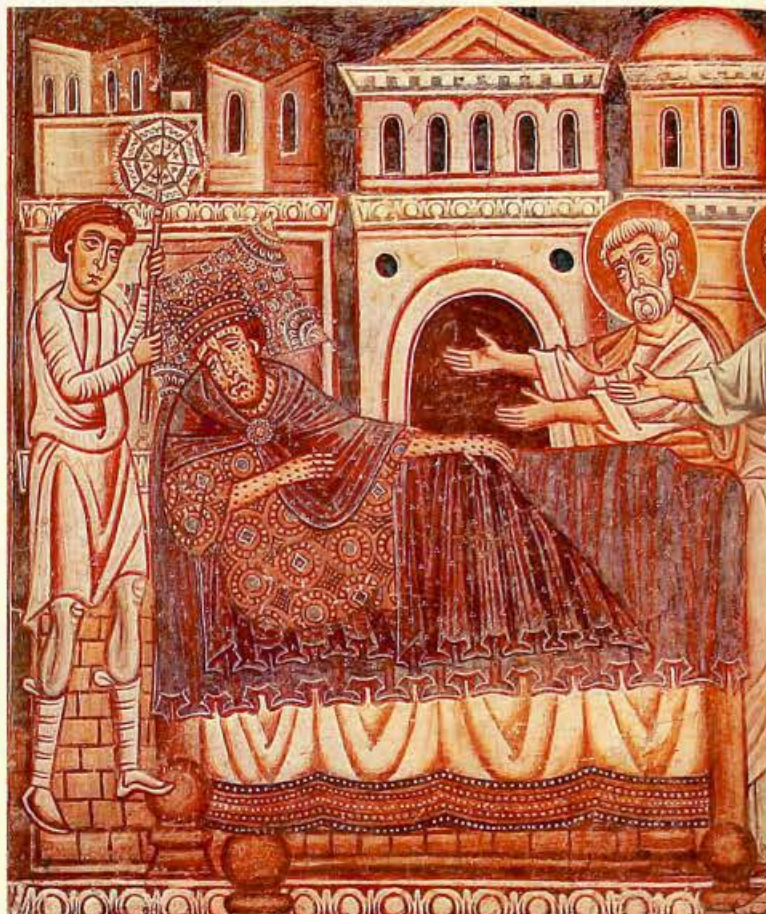
In un affresco eseguito alla fine del '300 - e giunto a noi malauguratamente mutilo - rivive l'eco dell'ideale dantesco (fatto proprio da molti nel Medioevo), che proponeva all'autorità papale di essere guida dell'umanità solo nel campo dello spirito. Infatti nell'immagine del Cristo che affida a San Pietro la città di Roma trova vigorosa esemplificazione il carattere apostolico della Chiesa, che deve attendere solo alla sua missione divina.

"Cristo affida a San Pietro la città di Roma" attribuito alla scuola di Pietro Cavallini (fine sec. XIV). (Napoli, Duomo - Cappella Minutolo)

Beatrice, la cui vista mi impediva di prestare attenzione ad altre cose (ad altro intender m'avea chiuso).

94. Sedeva sola sulla nuda (vera) terra.

(Roma, Chiesa dei S.S. Quattro Coronati -



Purgatorio XXXD, 124-129

Origine del potere temporale della Chiesa fu, secondo il Medioevo, la famosa "donazione di Costantino", con la quale l'imperatore romano cedeva Roma e l'Italia al pontefice Silvestro I e ai suoi successori. Intorno a questa "donazione" (la falsità del suo documento fu dimostrata poi dall'umanista Lorenzo Valla) fiorì una diffusissima leggenda - considerata però realtà storica dal Medioevo - secondo la quale Costantino avrebbe compiuto quel gesto per essere stato guarito dalla lebbra ad opera di papa Silvestro. L'arte del tempo si impadronì di questo episodio e un ignoto maestro del '200 lo illustrò in un grandioso ciclo di affreschi, che denotano una forte influenza bizantina. Il primo riquadro della parete destra dell'altare rappresenta Costantino ammalato di lebbra: egli rassicura un gruppo di madri invocanti salvezza per i figli, che i medici vorrebbero sacrificare per guarire il sovrano con un bagno di sangue umano. Successivamente gli apostoli Pietro e Paolo compaiono in sogno all'imperatore per esortarlo a chiedere aiuto a Silvestro, che conduceva vita eremitica sul monte Soratte, e tre cavalieri si avviano verso il rifugio del santo.

67 come pintor che con essempro pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar beu finga.

70 Però trascorro a quando mi svegliai,
e dico ch' un splendor mi squarciò 'l velo
del sonno e un chiamar: «Surgi: che fai?»

73 Quali a veder de' fioretti del melo
che del suo pome li angeli fa ghiotti
e perpetue nozze fa nel cielo,

76 Pietro e Giovanni e Iacopo condotti
e vinti, ritornaro alla parola
dalla qual furon maggior sonni rotti,



- 79 e videro scemata loro scola
così di Moisè come d' Elia,
ed al maestro suo cangiata stola;
- 82 tal torna' io, e vidi quella pia
sopra me starsi che conducitrice
fu de' miei passi lungo 'l fiume pria.
- 85 E tutto in dubbio dissi: «Ov' è Beatrice?»
Ond'ella: «Vedi lei sotto la fronda
nova sedere in su la sua radice:
- 88 vedi la compagnia che la circonda:
li altri dopo il grifon sen vanno suso
con più dolce canzone e più profonda».

lasciata lì a guardia del carro (*plau-
stro*) che avevo visto legare (all'albe-
ro) dal grifone (*biforme fera*: la fiera
dalle due nature).

97. Le sette virtù (*ninfe*) la chiudevano
(*le facean di sé claustro*: *claustro* let-
teralmente significa «chiostro») come
in un cerchio, tenendo in mano i can-
delabri (*con quei lumi*) che non pos-
sono essere spenti (*che son sicuri*) da
nessun vento (*d'Aquilone e d'Austro*:
sono qui indicati i due venti più im-
petuosi).

Beatrice «la verità rivelata» resta a
guardia e difesa della *fronda nova*, cioè
del nuovo rapporto da Cristo stabilito
fra la giustizia di Dio e la sua Chiesa.
La circondano, come corona e presidio,
solo le sette virtù, le quali durante il
sonno di Dante hanno preso i sette can-
delabri, per testimoniare la continuità
del retaggio dei sette doni lasciati dallo
Spirito Santo alla Chiesa dopo la Pen-
tecoste. Altri interpreti, tuttavia, so-
stengono che i *lumi* indicano in questo
momento i sette sacramenti.

L'espressione *in su la terra vera* è stata
da alcuni critici spiegata come un'allu-
sione al paradiso terrestre, che fu
creato per essere la vera sede dell'uma-
nità, ma è più verosimile «attraverso
l'accento alla nuda terra» il richiamo
all'umiltà e alla povertà della Chiesa
primitiva. La processione che ha riem-
pito della sua presenza la *divina foresta*
risale al cielo «perché, allegoricamente,
quanto si è svolto fin qui ha rappre-
sentato la Chiesa formatasi e poi co-
stituitasi nei suoi fondamenti essenziali
e permanenti; quanto segue è la con-
creta vicenda storica, fino ai tempi mo-
derni» (Mattalia).

100. «Qui resterai nella selva (*sarai... sil-
vano*) per poco tempo; e poi sarai in-
sieme con me per sempre (*senza fine*)
cittadino (*cive*) di quella Roma cele-
ste (cioè: del paradiso) della quale
Cristo è cittadino (*romano*).

Romano nel linguaggio antico indicava
colui che godeva del diritto di cittadi-
nanza e quindi era sinonimo di «cit-
tadino». Tuttavia il Mattalia nota che
«*romano* ha qui senso più pregnante, e
richiama indirettamente il significato
universalistico che nel linguaggio di
Dante ha l'epiteto *romano*: la funzione
universale di Roma come sede dei due
poteri, e come centro di diffusione del
messaggio di Cristo; e le lunghe argo-
mentazioni di Dante (*Convivio* e *Mo-
narchia*) sulla convalida rilasciata da
Dio a Roma e per mezzo di Cristo, e in
numerosi altri modi».

103. Perciò, ad ammaestramento (*in pro*)
dell'umanità traviata (*che mal vive*),
osserva ora il carro, e fa in modo di
descrivere quello che vedi, dopo es-

sere ritornato nel mondo (di là). »

106. Così disse Beatrice: ed io, che ero del tutto disposto a seguire (tutto... era divoto) con umiltà i suoi comandi (ai piedi de' suoi comandamenti), rivolsi (diedi) la mente e gli occhi dove ella voleva.
109. Un fulmine (foco) non scende mai da una densa nube con un moto così veloce, quando precipita (piove) dalle più alte regioni dell'aria (da quel confine che più va remoto),
112. come quello con il quale l'aquila (l'uccel di Giove) calava verso l'albero, squarciandone la corteccia (scorza), oltre che (non che) i fiori e le nuove foglie;
115. e colpì il carro con tutta la sua forza; per la qual cosa esso sbandò (piegò) come una nave (sbanda) ora su un fianco (da poggia: la poggia è la fune che regge l'antenna sul fianco destro della nave), ora sull'altro (da orza: l'orza è la fune che regge l'antenna sul fianco sinistro della nave) durante la tempesta (in fortuna), quando è in balia delle onde (vinta dall'onda).

Attraverso la potente immagine dell'uccel di Giove che piomba con tutta la sua forza devastatrice sull'albero e sul carro Dante rappresenta un momento storico particolare: le persecuzioni portate dall'impero romano (io tutto il poema, infatti, l'aquila è sempre simbolo dell'Impero) contro il Cristianesimo nascente fino al periodo di Domiziano, persecuzioni che ferirono profondamente la giustizia divina (rompendo della scorza, non che de' fiori e delle foglie nove) e quasi mortalmente l'organismo della Chiesa (ferì 'l carro... ond'el piegò come nave in fortuna).

118. Poi vidi avventarsi sulla parte interna (nella cuna) del carro trionfale una volpe che sembrava digiuna di ogni cibo che potesse ben nutrirsi (buon).
121. Ma Beatrice, rimproverandola per le sue colpe vergognose (laide), la costrinse ad una fuga tanto veloce (la volse in tanta futa) quanto lo consentivano (sofferse) le sue smagrite membra.

Nella figura della volpe Dante riassume tutte le eresie che travagliarono attraverso i tempi la Chiesa, anche se alcuni interpreti hanno pensato alle eresie dei primi secoli, in modo particolare a quella di Ario. Mentre l'aquila «cala» sull'albero e sul carro, la volpe penetra nella cuna: «il pericolo è portato nell'interno stesso della Chiesa, nei suoi fondamenti dottrinali» (Matalia) e solo l'intervento della dottrina rivelata - attraverso la figura di Bea-



Nella parete sinistra l'affresco mostra i messi di Costantino mentre pregano il santo eremita a nome dell'imperatore, il quale, dopo essere stato battezzato e guarito, porge la tiara pontificia a Silvestro, conducendolo poi a Roma e invitandolo, con largo gesto, ad entrare nella città che gli ha donata.





trice - può allontanarlo.

124. Poi per la stessa via (per indi) dalla quale era venuta la prima volta, vidi l'aquila scendere nella parte interna (nell'arca) del carro e lasciarla cosparsa delle sue penne (di sé pennuta);

127. e con lo stesso tono (qual) di una voce accorata (esce di cuor che si rammarca), uscì dal cielo una voce e disse: «O navicella mia, di quale cattiva merce sei carica (com mal se' carica)!»

Il ritorno dell'aquila sul carro, che resta questa volta coperto in parte delle sue penne, allude alla famosa donazione territoriale fatta da Costantino a papa Silvestro e della quale Dante ha già parlato nel canto XIX dell'*Inferno* (versi 115-117), rilevando in essa

91 E se più fu lo suo parlar diffuso,
non so, però che già nelli occhi m'era
quella ch'ad altro intender m'avea chiuso.

94 Sola sedeasi in su la terra vera,
come guardia lasciata lì del plaustro
che legar vidi alla biforme fera.

97 In cerchio le facean di sé clauastro
le sette ninfe, con quei lumi in mano
che son sicuri d'Aquilone e d'Austro.

100 «Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.

103 Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrivi».

106 Così Beatrice; e io, che tutto ai piedi
de' suoi comandamenti era divoto,
la mente e li occhi ov'ella volle diedi.

109 Non scese mai con sì veloce moto
foco di spessa nube, quando piove
da quel confine che più va remoto,

112 com'io vidi calar l'uccel di Giove
per l'alber giù, rompendo della scorza,
non che de' fiori e delle foglie nove;

la fonte di tutti i mali ed errori della Chiesa, anche se questa donazione fu decisa con intenzione retta e generosa (verso 138; cfr. anche *Paradiso* XX, 56; *Monarchia* II, XII). Essa, tuttavia, rappresentò una diminuzione delle prerogative e della giurisdizione dell'Impero nel mondo: infatti l'aquila lascia l'arca del carro... di sé pennuta. La posizione di Dante riguardo alla necessità della divisione del potere temporale e di quello spirituale è basilare non solo per la *Commedia*, ma anche per la *Monarchia*, essendo la chiave di volta del pensiero politico dell'Alighieri.

I versi 128-129 sono spiegati dai commentatori antichi come un riferimento diretto a un episodio della leggenda che ha per protagonisti Costantino e Silvestro: subito dopo la donazione si udì una voce dal cielo che diceva: "*Hodie diffusum est venenum in Ecclesia Dei*" ("Oggi si è sparso il veleno sulla Chiesa di Dio"). La Chiesa è ricordata come la barca di Pietro anche nel *Paradiso* (XI, 119-120).

130. Poi mi sembrò che la terra fra l'una e l'altra ruota si aprisse, e vidi uscirne un drago che conficcò (fisse) la coda nel carro;

133. e come la vespa che ritira il pungiglione, ritraendo a sé la sua ceda pericolosa, asportò una parte del fondo (trasse del fondo) del carro, e se ne andò (gissen) tutto soddisfatto (vago vago).

Il drago rappresenta, come già il "gran dragone" dell'Apocalisse (XII, 3-9), Satana, che insidia con la sua azione la vita della Chiesa: questa azione culmina negli scismi (il più importante era considerato quello musulmano: occorre, infatti, ricordare che nel medioevo si riteneva che Maometto fosse un cardinale allontanatosi dalla Chiesa) e in una sempre più grande cupidigia dei beni materiali. L'espressione *vago vago* è stata variamente spiegata: «lento», «orgoglioso», «errante da una dottrina all'altra», «desideroso di mali peggiori».

136. Quella parte del carro che rimase, come accade per la terra fertile (*vivace*) che si ricopre di gramigna (se è lasciata incolta), dalle pennis, offerte forse con intenzione retta e generosa (*benigna*).

139. fu ricoperta, e ne furono (*funne*) ricoperte entrambe le ruote e il timone (*temol*), in un tempo più breve di quello che impiega (*in tanto che più tiene*) la bocca ad emettere un sospiro.

La degenerazione della Chiesa, dopo la donazione di Costantino e l'inter-

115 e ferì 'l carro di tutta sua forza;
ond'el piegò come nave in fortuna,
vinta dall'onda, or da poggia, or da orza.

118 Poscia vidi avventarsi nella cuna
del triumpfai veiculo una volpe
che d'ogni pasto buon pareva digiuna.

121 Ma, riprendendo lei di laide colpe,
la donna mia la volse in tanta futa
quanto sofferser l'ossa senza polpe.

124 Poscia per indi ond'era pria venuta,
l'aguglia vidi scender giù nell'arca
del carro e lasciar lei di sé pennuta;





Purgatorio XXXII, 130-132

La figura del "drago" apocalittico - simbolo di Satana - è quella che ritorna con più frequenza non tanto nella pittura quanto nella miniatura del Medioevo: l'espressività formale e il fulgore cromatico di queste scene della "Bibbia Hamilton" - nelle quali una certa compiacenza calligrafica non attenua la genuinità del sentimento - ne sono la migliore testimonianza.

Da "Bibbia latina" conosciuta con il nome di "Bibbia Hamilton": scene dell' "Apocalisse". Min. napoletana - sec. XIV - (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

vento di Satana, si completa in breve tempo: il carro, le ruote e il timone si coprono della piuma dell'aquila - cioè del potere temporale che è la causa prima della corruzione morale - e la figura della Chiesa si trasforma nel mostro dell'Apocalisse.

142. Il carro (*dificio*) sacro così trasformato mise fuori delle teste nelle singole parti, tre sopra il timone (*temo*) e una in ciascuno degli angoli (*canto*):
145. le prime erano fornite di due corna come quelle dei buoi, ma le altre quattro avevano un corno solo nella parte mediana della fronte (*per fronte*): mai fu (*fue*) visto un mostro simile.

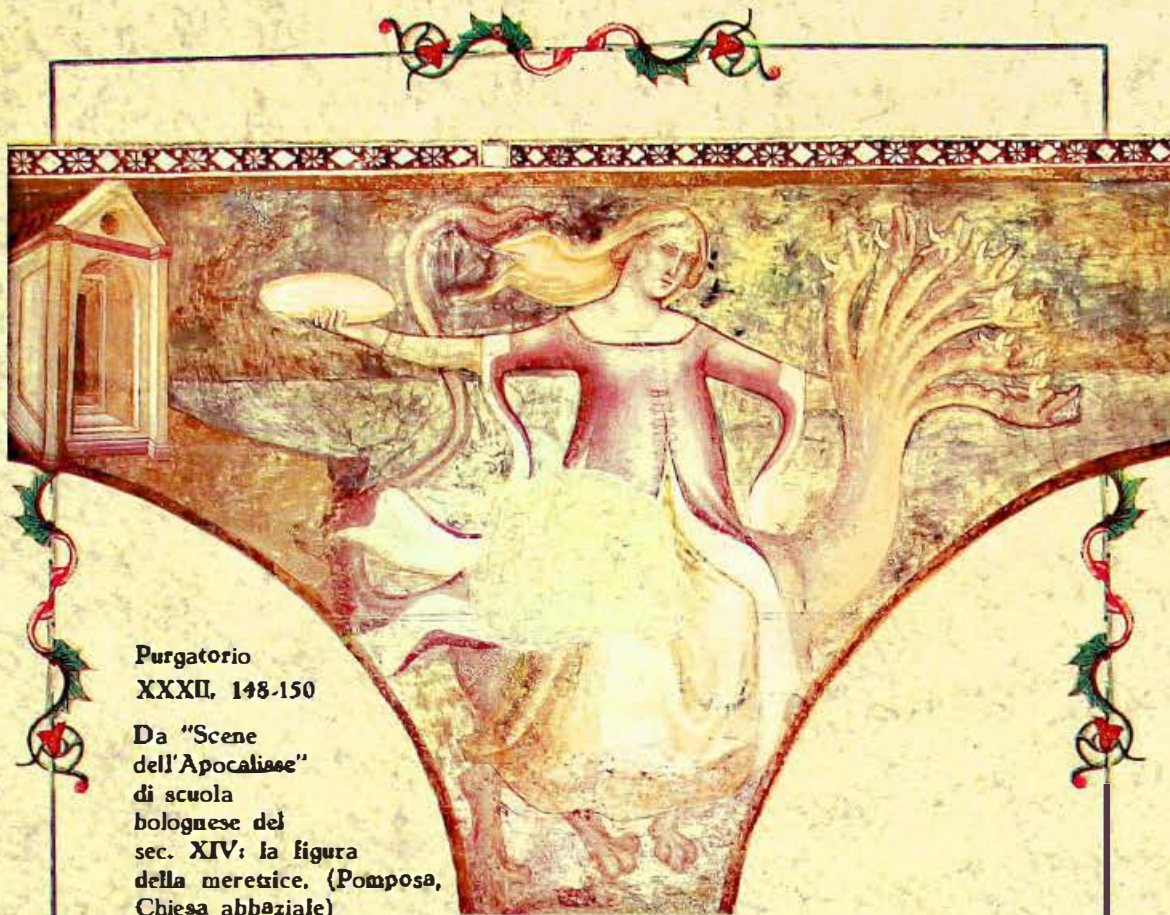
Dante, ispirandosi ad un passo dell'Apocalisse (XVII. 3), nel quale si descrive "una bestia di color rosso scarlatto, coperta di nomi blasfemi, con sette teste e dieci corna" - crea una figura di complesso significato allegorico, perché ogni suo attributo ha un valore simbolico. Le sette teste, che nell'*Inferno* (XIX, 109) indicavano i sette sacramenti o i sette doni dello Spirito Santo, simboleggiano ora i sette peccati capitali.

Le teste con due corna rappresentano i peccati peggiori, che offendono Dio e il prossimo (superbia, invidia, ira), quelle con un sol corno i peccati che offendono solo il prossimo (accidia, avarizia, lussuria, gola), laddove le dieci corna erano, nell'*Inferno* (XIX, 110), simboli dei dieci comandamenti.

148. Seduta sopra di esso, sicura, come una rocca sulla cima di un monte, mi apparve una sfrontata (*sciolta*) meretrice, che guardava intorno con occhi impudichi (*con le ciglia intorno pronte*):

Fonte di questa immagine è ancora l'Apocalisse: "Vieni, e ti farò vedere

- 127 e qual esce di cuor che si rammarca,
tal voce uscì del ciefo e cotal disse:
«O navicella mia, com' mal se' carcal»
- 130 Poi parve a me che la terra s'aprisse
tr'ambo le ruote, e vidi uscirne un drago
che per lo carro su la coda fissè;
- 133 e come vespa che ritragge l'ago,
a sé traendo la coda maligna,
trasse del fondo, e gissen vago vago.
- 136 Quel che rimase, come da gramigna
vivace terra, dalla piuma, offerta
forse con intenzion sana e benigna,
- 139 si ricoperse, e funne ricoperla
e l'una e l'altra rota e 'l temo, in tanto
che più tiene un sospir la bocca aperta.
- 142 Trasformato così 'l *dificio* santo
mise fuor teste per le parti sue,
tre sovra 'l temo e una in ciascun canto:



Purgatorio
XXXII, 148-150

Da "Scene
dell'Apocalisse"
di scuola
bolognese del
sec. XIV: la figura
della meretrice. (Pomposa,
Chiesa abbaziale)

145 le prime eran cornute come bue,
ma le quattro un sol corno avean per fronte:
simile monstro visto ancor non fue.

148 Sicura, quasi rocca in alto monte,
seder sovr'esso una puttana sciolta
m'apparve con le ciglia intorno pronte;

151 e come perché non li fosse tolta,
vidi di costa a lei dritto un gigante;
e baciavansi insieme alcuna volta.

154 Ma perché l'occhio cupido e vagante
a me rivolse, quel feroce drudo
la flagellò dal capo infn le piante;

157 poi, di sospetto pieno e d'ira crudo,
disciolse il monstro, e trassel per la selva,
tanto che sol di lei mi fece scudo

160 alla puttana ed alla nova belva.

la condanna della gran meretrice, che è assisa sopra le vaste acque, con la quale hanno fornicato i re della terra, e che ha inebriati gli abitanti della terra col vino della sua lussuria" (XVII, 1-2; cfr. poi il resto del capitolo). Anche qui, come già nell'*Inferno* (canto XIX, 107-111), la figura della meretrice rappresenta la corrotta Curia romana del tempo di Dante. Alcuni critici pensano che essa indichi più direttamente qualche pontefice al quale il Poeta faceva risalire la responsabilità della degenerazione ecclesiastica: Bonifacio VIII o Clemente V.

151. e quasi (come) (a vigilare) affinché (perché) nessuno gliela rapisse, vidi ritto di fianco (di costa) a lei un gigante; e si baciavano l'un l'altra di tanto in tanto (alcuna volta).

Secondo Pietro di Dante il gigante rappresenta i re di Francia che in questo momento tengono sotto la loro sovranità il papato; in particolare esso indicherebbe Filippo il Bello, sotto il cui regno avvenne l'asservimento pressoché completo della cattedra di Pietro alla corona di Francia, con il trasporto della sede papale da Roma ad Avignone sotto Clemente V: da qui l'espressione *baciavansi insieme alcuna volta*.

154. Ma poiché volse verso di me i suoi occhi desiderosi (cupido) e vaganti, quel crudele amante (drudo) la flagellò dalla testa ai piedi (piante);

Dante, che rappresenta in questo momento la giusta concezione di quella che dovrebbe essere la missione della Chiesa, viene guardato dallo sguardo cupido e vagante della meretrice, il quale simboleggia un tentativo della Chiesa di ritornare sulla giusta via, o comunque di liberarsi dalla soggezione ai re francesi; ma l'intervento del gigante è rapido e feroce: la flagellò dal capo infn le piante. Molti critici ricordano, a proposito dei versi 155-156, la lunga lotta sostenuta da Bonifacio VIII contro Filippo il Bello, e culminata nell'oltraggio di Anagni.

157. poi, pieno di sospetto e reso crudele (crudo) dall'ira, slegò il mostro, e lo condusse (trassel) nella selva, tanto che soltanto con gli alberi (sol di lei: riferito a selva) mi impedì (mi fece scudo) (di vedere)

160. la meretrice e la bestia mostruosa (nova).

Il mostro nel quale si è trasformato il capo della Chiesa viene trascinato lontano dal gigante per indicare il trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone, avvenuto nel 1305 e il successivo periodo della «cattività avignonese».



urgatorio, Canto XXXIII

Le quattro virtù cardinali e le tre teologali iniziano, di fronte alle tristi vicende del carro della Chiesa, il canto del Salmo LXXIX: « Deus, venerunt gentes », al quale Beatrice risponde con le stesse parole rivolte da Gesù ai discepoli per annunziare loro la sua morte e la sua risurrezione: « Modicum, et non videbitis me... ». In un secondo momento Beatrice invita Dante a camminare al suo fianco, affinché possa meglio udire le sue parole. Ella ora intende spiegare i misteriosi prodigi avvenuti intorno e sul carro della Chiesa e contemporaneamente preannunziare la punizione di coloro che si sono resi colpevoli della corruzione morale della Chiesa. Al Poeta - continua Beatrice - toccherà il compito di riferire agli uomini ciò che ha udito. E poiché Dante osserva che il linguaggio da lei usato è troppo oscuro ed esige uno sforzo non comune per poterlo comprendere, Beatrice rivela che ciò avviene per dimostrare all'uomo che ogni dottrina terrena è insufficiente a penetrare la scienza divina.

È mezzogiorno allorché le figure delle sette virtù si fermano nella zona in cui termina l'ombra della foresta, di fronte alla sorgente dei due fiumi del paradiso terrestre, il Letè, nelle cui acque il Poeta è già stato immerso per dimenticare il male passato, e l'Eunoè. Matelda - in seguito a un comando di Beatrice - invita Dante e Stazio a seguirla per bere l'acqua di questo fiume, che ravviva la memoria del bene compiuto. Con questo ultimo rito la purificazione del Poeta è completa: egli è ormai puro e disposto a salire alle stelle.

INTRODUZIONE CRITICA

La struttura dell'ultimo canto del *Purgatorio* si presenta, sotto alcuni aspetti, simile a quella del canto precedente: essa sviluppa ulteriormente, concludendola, la ricca tematica storico-politica del XXXII e appare vigorosamente percorsa - nell'ultimo, impegnato discorso di Beatrice nel *Purgatorio* - dallo stesso impeto profetico che sorreggeva le fosche visioni del carro della Chiesa. Inoltre contrappone anch'essa alle scene apocalittiche, avvolte in una luce epica e sacrale, la suggestione di alcune immagini distese in una natura limpida e sognante, che richiama le prime, luminose terzine descrittive del paradiso terrestre.

Tuttavia, fin dall'inizio, si avverte che l'atmosfera è mutata, perché freme dovunque un'ansia di liberazione e di purezza, che allontana le crude immagini conclusive del canto XXXII per introdurre alla vastità misteriosa delle *stelle ormai propinque, del ciel che più alto festina, del sole corusco*, fino allo slancio anelante a Dio, che chiude tutta la seconda cantica. Questa mutata dimensione interiore appare evidente nel solenne esordio, dove la *dolce salmodia* delle virtù ricorda il salmo *dolcemente* intonato al momento del primo atto della purificazione di Dante (canto XXXI, versi 97-99), e l'*angelica nota che temprava i passi* nella selva prima delle allucinanti visioni accanto all'*arbore robusto*. Anche Beatrice abbandona il grave e corruciato atteggiamento del Cristogiudice, atteggiamento che aveva reso particolarmente solenne e dura la sua rampogna a Dante nel canto XXXI, e si trasforma nella dolente immagine di Maria ai piedi della croce, per pronunciare poi, levatasi in piedi e *colorata come foco* le parole della promessa e del riscatto (versi 10-12). Qui soprattutto si dissolve la torbida atmosfera di vizio che aveva chiuso il canto XXXII e si scioglie l'incubo del trionfo del male. Beatrice, raccogliendo intorno a sé "in un solo moto di carità" (Montano) le virtù, Dante, Matelda e Stazio, che rappresentano qui l'umanità credente, *con tranquillo aspetto* e con fraterni incoraggiamenti (versi 19-21 e 23-24) svela il futuro Avvento, la redenzione morale-politica del mondo. Come il pellegrino è ormai lontano dai fieri sdegni fiorentini, dalle accanite lotte fra Bianchi e Neri, dall'interesse polarizzato solo sulla sua città. È tutto il dramma storico del suo tempo che gli scorre davanti agli occhi: gli sdegni, le illusioni, le aspettative non sono più per i *cittadin della città partita* o per il *giardin dello imperio*, ma per tutti i *vivi del viver ch'è un correre alla morte*.

Il dinamismo figurativo che informa le apparizioni del canto XXXII cede ora il posto a cadenze gravi e solenni, la cui lentezza riecheggia la ieraticità di certe celebrazioni liturgiche (*sappi ch' 'l vaso... fu e non è; ch'io veggio certamente, e però il narro; nel quale un cinquecento diece e cinque...*): il Poeta vede prossimo

il tempo della liberazione (*tosto fier li fatti...*) con il ritorno della Chiesa e dell'Impero - nel rispettivo campo d'azione - a quella divina origine che la verità rivelata ha stabilito. La fermezza dell'accento con cui Beatrice fa questa predizione traduce la fermezza dello spirito di Dante che, ormai illuminato da Dio, crede senza ombra di incertezza a quanto vede con la sua fantasia, per cui in questo momento trova il suo culmine ideale l'ispirazione apocalittica e profetica della *Commedia*. Giustamente l'ultimo canto del *Purgatorio* può essere definito come il nodo vitale del triplice pensiero religioso-morale-politico che circola in tutto il poema e la sua profezia come "la profezia centrale e... più appariscente e sonora" (Cian).

Tuttavia una lettura che limiti l'interesse del canto a questa parte, non solo risulterebbe parziale, ma, altresì, sarebbe incapace di cogliere la nota caratteristica di esso: una varietà di toni ed accenti in relazione alla varietà dei momenti e degli stati d'animo, un oscillare continuo di movenze e di affetti fra l'umano e il divino. Nell'esordio, durante la rappresentazione dei fatti storici, la vicenda personale di Dante non viene dimenticata e, anche se è brevemente accennata, le parole (*frate, perché... Madonna, mia bisogna...*) si caricano di profonde risonanze. Poi essa prende decisamente il sopravvento (*dorme lo 'ngegno tuo...*) e "la parola di Beatrice diventa una lezione mista di rimproveri blandi e di punture, di osservazioni insistenti e minuziose, assumendo un tono... pedagogico" (Cian). Allorché Dante le chiede perché mai le parole che ella gli rivolge si innalzino troppo al di sopra della sua intelligenza, la risposta di lei è una dura lezione sull'insufficienza di ogni tentativo compiuto dalle sole forze umane per avvicinarsi a Dio. Subito dopo, però, Beatrice torna a sorridere con indulgenza cortese, e infine lo giustifica affettuosamente di fronte a Matelda, prima di preparare per lui l'ultimo rito purificatorio (versi 127-129). Così il Poeta, osserva il Cian, attraverso la efficacia "di toni discorsivi, dapprima austeramente didattici... poi sempre più pacati ed umani... ci ha ricondotti, senza che ce ne accorgessimo, in un clima fortemente suggestivo che ci richiama non solo quello del suo primo incontro con la *bella donna* (canto XXVIII), ma anche quello d'un'altra sua felicità terrestre della giovinezza, felicità sognata, descritta, cantata nelle ultime pagine della *Vita Nova*. Non solo l'amoroso atteggiamento di Beatrice, ma anche il richiamo rinnovato e forte alla dolcezza e alla bellezza della natura edenica concorre a ricreare quel clima. Se è totalmente errata la posizione di chi intende identificare la "mirabile visione" finale della *Vita Nova* con questa del *Purgatorio* (tra l'una e l'altra c'è di mezzo tutta la maturità del pensiero politico e religioso dell'Alighieri), è però innegabile una certa consonanza interiore, "o poetica e musicale", fra i due momenti spirituali "in cui le due visioni hanno origine e si muovono" (Cian).

Canto XXXIII

Purgatorio XXXIII, 7-9

La Commedia, Purgatorio.
Min. del sec. XIV -
(Modena, Biblioteca Estense -
Ms. α. R. 4,8 - f. 90 v)



1 «*Deus, venerunt gentes*», alternando
or tre or quattro dolce salmodia,
le donne incominciaro, e lagrimando;

4 e Beatrice, sospirosa e pia,
quelle ascoltava sì fatta, che poco
più alla croce si cambiò Maria.

7 Ma poi che l'altre vergini dier loco
a lei di dir, levata dritta in piè,
rispuose, colorata come foco:

10 «*Modicum, et non videbitis me;*
et iterum, sorelle mie dilette,
modicum, et vos videbitis me».

13 Poi se si mise innanzi tutte e sette,
e dopo sé, solo accennando, mosse
me e la donna e 'l savio che ristette.

struzione del tempio e della città di Gerusalemme ad opera dei Caldei e si invoca la vendetta di Dio e il suo intervento liberatore. Perciò il canto di questo Salmo è il più adatto per commentare le tristi vicende della Chiesa, che il Poeta ha presentato nel canto precedente, e per preannunciare il vaticinio di Beatrice (versi 34-51), nel quale appare prossimo l'intervento di un vendicatore e di un liberatore dei mali della Chiesa e dell'Impero.

4. e Beatrice, sospirando piena di pietà, le ascoltava con aspetto tale (*sì fatta*), che Maria ai piedi della croce si sbiancò in volto (*si cambiò*) poco più di lei.

7. Ma quando le altre giovani donne (finito il canto) le diedero la possibilità (*dier loco*) di parlare, levatasi in piedi, divenuta in volto del colore del fuoco (*colorata come foco*), rispose:

10. « Ancora un poco, e più non mi vedrete; e un altro poco poi mi vedrete di nuovo, o mie dilette sorelle ».

Con queste parole Gesù, nel Vangelo di Giovanni (XVI, 16), annuncia ai discepoli la sua morte e la sua risurrezione. Il fatto che sia Beatrice a pronunciarle è stato dalla maggior parte dei critici spiegato come un accenno al trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone (1305) e come un presagio del suo ritorno nella città di Pietro, ritorno che coinciderà con un rinnovamento morale della Chiesa.

13. Poi le dispose davanti a sé (*le si mise innanzi*) tutte e sette, e dietro (*dopo*) di sé, solo con un cenno, fece muovere me e Matelda (*la donna*) e il savio (Stazio) che (alla partenza di Virgil-

1. Le sette donne (le virtù cardinali e quelle teologali), piangendo, cominciarono dolcemente a cantare, alternandosi ora il gruppo delle tre ora quello delle quattro, i versetti del salmo «O Dio,

invaso hanno le genti (il tuo possesso)»:

Nel Salmo LXXIX, che le sette virtù iniziano a cantare, si piange la di-

lio) era rimasto (*ristette*) con noi.

16. Così procedeva (*sen giva*): ma non credo avesse fatto dieci passi (*che fosse lo decimo suo passo in terra posto*), quando ferì i miei occhi con il fulgore dei suoi;

L'allusione ai passi di Beatrice potrebbe rivestire, in questo momento, un valore allegorico in rapporto con le parole da lei pronunciate nei versi 10-12. Essi potrebbero indicare i comandamenti violati dai responsabili del decadimento morale della Chiesa, oppure, secondo il Parodi, potrebbero significare che "non passeranno dieci anni dalla data della traslazione della sede pontificia, che si compirà la riforma della Chiesa e il ritorno del papi a Roma".

19. e con aspetto sereno (*tranquillo*) mi disse: «Vieni più in fretta (*più tosto*), in modo che (*tanto che*), se io ti parlo, tu (stando al mio fianco) abbia la possibilità (*sie ben disposto*) di udirmi bene».
22. Non appena io (*si com'io*) le fui accanto (*seco*), com'era mio dovere (dopo l'invito), mi disse: «Fratello, perché ora (*omai*) che vieni con me non osi (*t'attenti*) pormi alcuna domanda?»
25. Come avviene a coloro i quali parlando davanti ai loro superiori (*maggior*) sono dominati da un eccessivo senso di soggezione, per cui non riescono ad emettere (*non traggon... ai denti*) chiaramente (*viva*) la voce,
28. così accadde a me, che incominciai (a parlare), ma senza articolare distintamente i suoni (*senza intero sono*): «Madonna, voi conoscete la mia necessità (*bisogna*), e quello che mi serve (*è bono*) per soddisfarla (*ad essa*)».
31. Ed ella mi rispose: «Io voglio che ormai ti liberi (*ti disviluppe*) dal timore (*tema*) e dalla vergogna, in modo che non parli più (in modo confuso) come uno che sta sognando.
34. Sappi che il carro (*'l vaso*) colpito dal drago (*serpente*) è stato (un tempo) come doveva essere, ma ora non è più tale (*fu e non è*); però coloro i quali sono colpevoli di questo stato di cose (il gigante e la meretrice), siano certi (*creda*) che la vendetta di Dio non teme prescrizioni (*suppe*).

Rifacendosi ad una espressione dell'Apocalisse (XVII, 8: "La bestia che hai veduta, era, ma già non è più"), Dante, attraverso le dure parole di Beatrice, afferma che la Chiesa, un tempo

16. Così sen giva; e non credo che fosse lo decimo suo passo in terra posto, quando con li occhi li occhi mi percosse;

19. e con tranquillo aspetto «Vien più tosto» mi disse, «tanto che, s'io parlo teco, ad ascoltarmi tu sie ben disposto».

22. Sì com'io fui, com'io dovea, seco, disse mi: «Frate, perché non t'attenti a domandarmi omai venendo meco?»

25. Come a color che troppo reverenti dinanzi a suo' maggior parlando sono, che non traggon la voce viva ai denti,

28. avvenne a me, che senza intero sono incominciai: «Madonna, mia bisogna voi conoscete, e ciò ch'ad essa è bono».

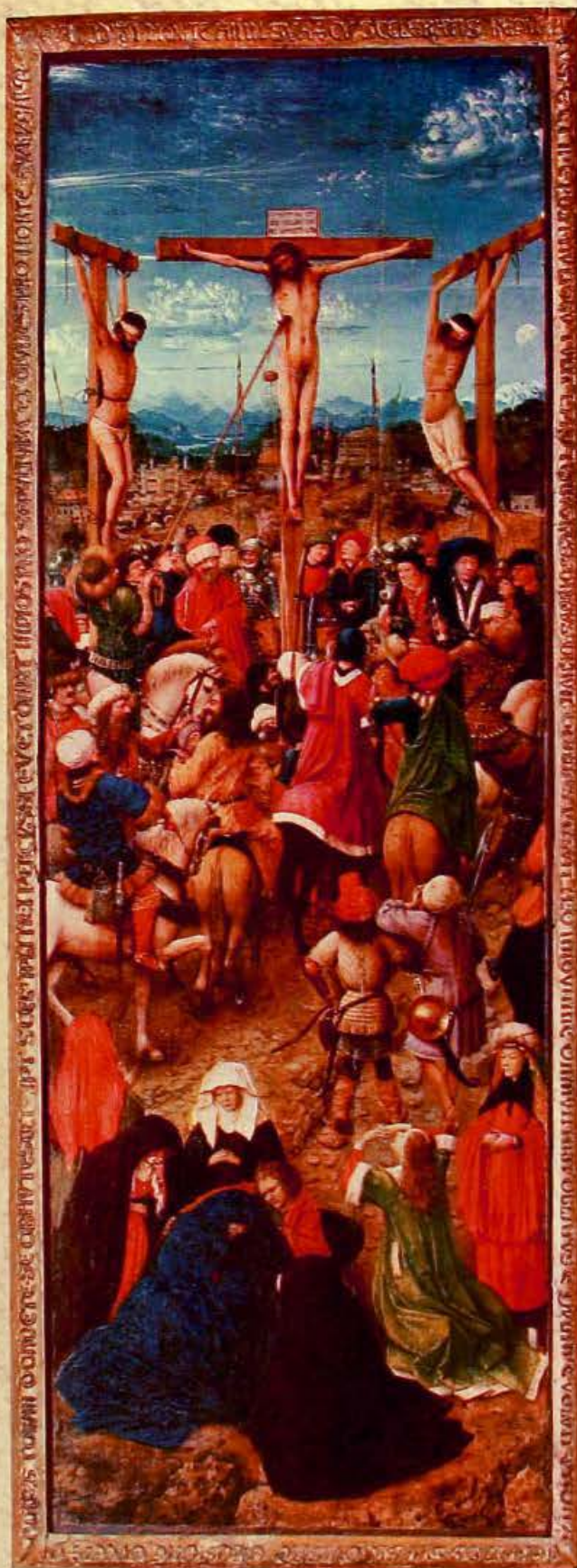
31. Ed ella a me: «Da tema e da vergogna voglio che tu omai ti disviluppe, sì che non parli più com'om che sogna.

34. Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe fu e non è; ma chi n'ha colpa, creda che vendetta di Dio non teme suppe.

37. Non sarà tutto tempo senza reda l'aquila che lasciò le penne al carro, per che divenne mostro e poscia preda;

40. ch'io veggio certamente, e però il narro, a darne tempo già stelle propinque, secure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro,

"Crocifissione" e "Giudizio Universale" di Hubert Van Eyck (?-1426).
(New York, Metropolitan Museum of Art - Fondo Fletcher)



Nel canto XXXIII, concludendo la sua purificazione dal peccato e preparando la sua ascesa a Dio, l'animo del Poeta sembra slanciarsi in un mondo ormai solo trascendente. Il grande pittore fiammingo trasfonde, in queste due portelle d'altare, tutta l'emozione, il fervore e la pietà profonda di chi, come il Poeta della "Commedia", conferisce all'artista il compito di sublimare la realtà e di superare i confini del proprio spirito per toccare l'Assoluto.

fu salda nella sua libertà e pura nelle sue virtù morali, ora quasi non esiste più (non è), dopo essersi corrotta e asservita alla corona di Francia. Chi n'ha colpa potrebbe essere un pontefice (in questo caso Bonifacio VIII o Clemente V), oppure, come annota il Mattalia, molto attento nei rilievi di carattere storico-allegorico, l'espressione potrebbe alludere a una responsabilità duplice (del pontefice e di Filippo il Bello), per cui introdurrebbe "il pensiero più audace: una «renovatio imperii» [rinnovamento dell'Impero] esser necessaria alla libertà e alla rigenerazione della Chiesa, nonché alla sua liberazione da eventuali asservimenti politici o temporalistici". Il termine *suppe* è riferito dagli antichi commentatori ad una usanza caratteristica di Firenze, in base alla quale l'omicida che entro nove giorni dal suo reato fosse riuscito a mangiare una zuppa sulla tomba dell'ucciso, si sarebbe sottratto alla vendetta dei parenti della vittima e alla condanna del comune. Per il Torraca, invece, «suppa» (o «subba», «zubba», «iuppa») è un termine del linguaggio statuario del '200, indicante la corazza. Quindi il verso 36 significherebbe: la vendetta di Dio non teme nessun ostacolo che le si possa opporre.

37. L'aquila che lasciò le sue penne nel carro, per cui (per che) quello si trasformò in mostro e poi (divenne) preda del gigante, non rimarrà per sempre (tutto tempo) senza erede (reda);

È ormai prossimo il tempo nel quale l'aquila - cioè l'Impero - avrà il suo legittimo erede. Infatti l'Impero, secondo Dante, è rimasto vacante dalla morte di Federico II, "ultimo imperatore de li Romani" (*Convivio* IV, III, 6), fino alla incoronazione di Arrigo VII (1312), perché dopo il 1250 nessun imperatore scese in Italia per cingere la

corona imperiale e per occuparsi della sorte del *giardin dello 'mperio* (*Purgatorio* VI, verso 105; un accenno al trono imperiale vacante è nello stesso canto, verso 89).

40. poichè vedo con certezza, e perciò (però) lo revelo, che sono già prossime (*propinque*) a sorgere quelle stelle le quali, libere (*secure*) da ogni contrasto (*intoppo*) e impedimento (*sbarro*), ci recheranno (*a darne*) (con i loro influssi) un tempo,

43. nel quale un inviato (*messo*) da Dio, il cui nome sarà formato dai numeri cinquecento dieci e cinque, ucciderà la meretrice ladra (*fuia*) insieme al gigante che pecca (*delinque*) con lei.

La missione profetica di Beatrice acquista in queste due terzine una potenza di sintesi assoluta. La sua onnivigenza non ammette perplessità (*veggió certamente*), e il futuro si dispiega ai suoi occhi con la forza del presente, per cui i fatti non sono visti in un confuso e lontano svolgimento, ma nel loro attualizzarsi immediato (e però *il narro*). L'influsso dei cieli, ai quali nessun ostacolo si può opporre, perchè essi sono esecutori della volontà divina, sta preparando il *messo di Dio*.

Quest'ultimo è sicuramente un imperatore (l'erede dell'aquila, come è detto nei versi 37-38), il cui compito consisterà nel distruggere il potere temporale della Chiesa, potere che questa ha sottratto (*fuia*) all'Impero, e nell'impedire che l'autorità dell'imperatore (*quel gigante che con lei delinque*) esca dai limiti ad essa assegnati, per asservire a sé la Curia romana. È facile identificare nel messo la figura di Arrigo VII, perchè (cfr. *Epistola* VII) Dante in lui riponeva tutte le sue speranze per una rinascita dell'Impero, la quale sarebbe potuta avvenire solo se Arrigo avesse distrutto la monarchia francese e restituito al Papato la sua libertà, secondo le affermazioni contenute nella lettera sopra citata.

Alcuni interpreti, invece, hanno preferito sostituire ad Arrigo VII la figura di Cangrande della Scala, riportandosi alla famosa profezia del *Paradiso* (canto XVII, 76-93), riguardante il signore di Verona.

Appare evidente, inoltre, nel messo un accenno al Veltro preannunciato da Virgilio nel canto I dell'*Inferno* (versi 101-105).

Il verso 43 ha messo alla prova l'ingegnosità degli interpreti antichi e moderni, perchè esso è costruito secondo lo stile oscuro delle profezie e degli enigmi, che il mondo medievale ha prodotto in gran numero (basti pensare, ad esempio, alla diffusione degli scritti profetici di Gioacchino da Fiore). L'indicazione numerica, tuttavia, deriva



43 nel quale un cinquecento diece e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuia
con quel gigante che con lei delinque.

46 E forse che la mia narrazion buia,
qual Temi e Sfinge, men ti persuade,
perch'a lor modo lo 'ntelletto attua;

49 ma losto fier li fatti le Naiade
che solveranno questo enigma forte
sanza danno di pecore o di biade.



Purgatorio XXXIII, 53-54

Nel momento in cui l'uomo raggiunge la pienezza della sua purificazione e appare "puro e disposto a salire alle stelle", torna, insistente e amaro, il ricordo della morte. Questo motivo conduttore di tanti momenti dell'arte medievale - destinato a scomparire quasi del tutto nel Rinascimento - dimostra una straordinaria vitalità nella pittura fiamminga, tedesca, svizzera. È un ignoto maestro di Berna che, nel 1505, in due pannelli d'altare, offre di questo tema uno dei cicli più completi. Tuttavia la sua rappresentazione della morte come forza che penetra dovunque, disperde, nella precisione manierata delle forme, nell'attenzione ai particolari, nelle sfumature metalliche dei colori, il movimento drammatico dei versi danteschi.

"La Messa della Morte" (a sinistra) e "L'incontro dell'esercito della Vita e della Morte" (a destra) attribuiti a un anonimo pittore svizzero conosciuto con il nome di "Maestro di Berna" (fine sec. XV - inizio sec. XVI). (Berna, Museo d'Arte)

dall'Apocalisse (XIII, 18), dove il personaggio simboleggiato dal mostro è così presentato: "il suo numero è seicentosessantasei". I commentatori antichi hanno tradotto la serie del verso 43 in numeri romani: DXV, e hanno ricavato, con lo spostamento di una lettera, la parola DVX («duce», «capitano»). Questa interpretazione si presenta come la più probabile. Esistono però altre proposte di lettura della parola DXV: le tre lettere sarebbero le iniziali di Domini Xristi Vertagus (Veltro di Cristo), oppure di Domini Xristi Vicarius (Vicario di Cristo con riferimento al papa), oppure di Dante Xristi Vertagus (Dante Veltro di Cristo).

46. E forse la mia predizione oscura, come gli oracoli di Temi e gli enigmi della Sfinge, ha poca forza di persuasione, perché alla loro maniera chiude (attua) il tuo intelletto (non lasciandovi trapelare il significato di ciò che dico);

Temi, figlia di Urano e della Terra, era dotata di spirito profetico, che si manifesta in responsi dal significato oscuro: Ovidio ricorda la misteriosa risposta data da Temi a Deucalione e Pirra dopo il diluvio, e spiegata da Prometeo (*Metamorfosi* I, 367-415). La Sfinge, mitico mostro nato da Ti-

52 Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del vivere ch'è un correre alla morte.

55 E aggi a mente, quando tu le scrivi,
di non celar qual hai vista la pianta
ch'è or due volte dirubata quivi.

58 Qualunque ruba quella o quella schianta,
con bestemmia di fatto offende a Dio,
che solo all'uso suo la cred santa.

fone e da Chimera, uccideva tutti i vlandanti diretti a Tebe se si mostravano incapaci di spiegare un enigma da lei proposto. Edipo infine ne trovò la soluzione (Ovidio - *Metamorfosi* VII, 759 sgg.; Stazio - *Tebaide* I, 66-67).

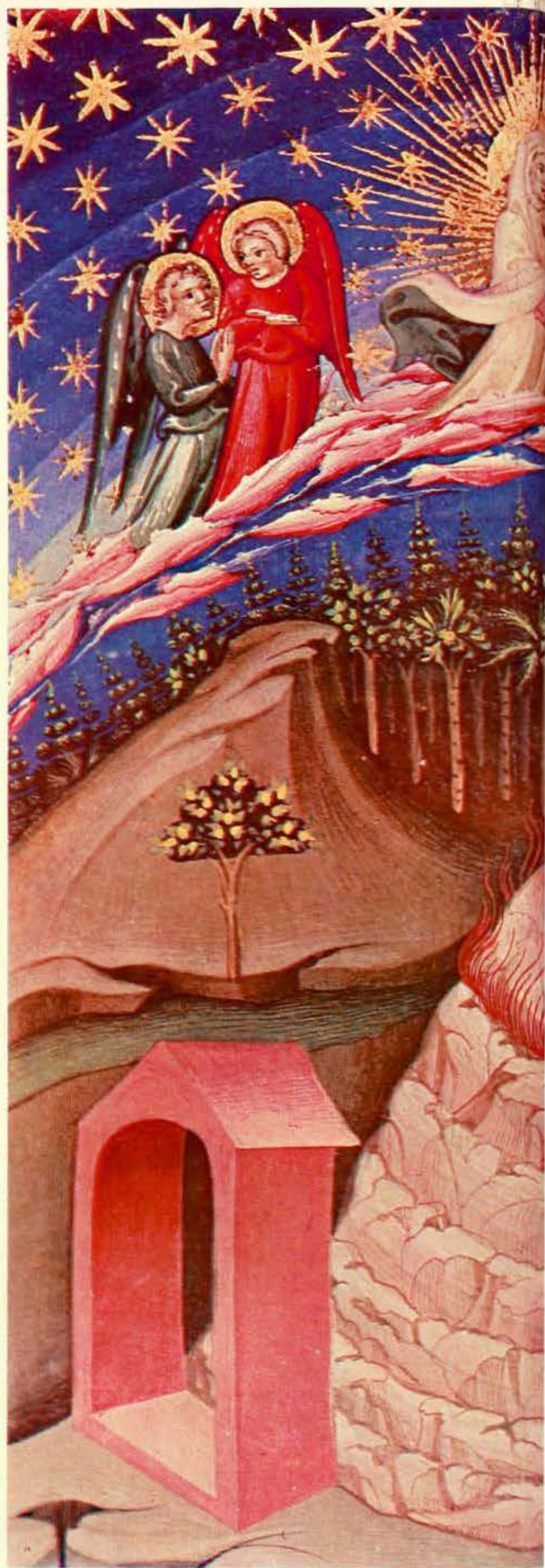
49. ma presto i fatti saranno (*fier*) le Naiadi che scioglieranno questo difficile (*forte*) enigma senza arrecare danno al bestiame (*pecore*) e alle coltivazioni (*biade*).

Dopo la soluzione del suo enigma la Sfinge si uccise e Temi, per vendicare la morte, mandò contro i Tebani una famelica fiera che devastò i loro campi e fece strage delle loro greggi. Nel verso 49 Dante intende riportarsi alle parole di Ovidio "*carmina Laiades non intellecta priorum solverat ingeniis*" (*Metamorfosi* VII, 759): "il figlio di Laio aveva sciolto con la forza del suo ingegno l'enigma che fino allora non era stato compreso", dove il figlio di Laio è Edipo. Tuttavia in molti codici medievali la forma *Laiades* si era corrotta in *Naiades*, e Dante, accogliendo quest'ultima lezione, crede che siano state le Naiadi (ninfe delle acque terrestri, dotate di spirito profetico) a risolvere l'oscurissimo indovinello della Sfinge.

52. Prendi nota (di questo nella tua memoria); e nel modo in cui (si come) sono state dette (*porte*) da me, scrivi (*segna*) queste parole per gli uomini (*vivi*), la cui vita è una corsa verso la morte.
55. E ricordati (*aggi a mente*), quando le scriverai, di non nascondere io quali condizioni hai visto questa pianta che qui ora è derubata per la seconda volta (*due volte*).

Il verso 57 ha dato origine a una grande incertezza interpretativa, perché secondo alcuni la duplice spogliazione della pianta fu opera di Adamo con il suo peccato, e del gigante che staccò il carro dall'albero e lo trascinò nella selva (XXXII, versi 157-158); secondo altri di Adamo e dell'aquila nella sua prima, violenta discesa (XXXII, versi 112-117). Tuttavia la maggior parte degli interpreti moderni accetta la spiegazione fornita dal Buti: "l'una volta quando l'aquila si calò rompendo le foglie e li fiori e la scorza, e l'altra volta quando lo gigante disciolse il carro e menosselo via".

58. Chiunque (*qualunque*) deruba questa pianta o la schianta, con un sacrilegio (*bestemmia di fatto*) offende Dio, che la creò inviolabile (*santa*) perché ser-





visse solo ai suoi fini (solo all'uso suo).

61. Per aver morso (per morder) il frutto di quella pianta, l'anima del primo uomo, penando in vita (in pena) e rimanendo esule nel limbo (in disio), per cinquemila e più anni bramò Cristo, colui che punì in se stesso (con il suo sacrificio) la colpa di quel morso.

La venuta di Cristo, che con il suo sacrificio riscattò il peccato di origine, fu attesa più di cinquemila anni da Adamo: 930 anni durò la sua vita in terra (Genesi V. 5) e 4302 la sua permanenza nel limbo (cfr. anche Paradiso XXVI, 119-120). La cronologia seguita da Dante è quella tracciata da Eusebio, il famoso storiografo cristiano vissuto fra la seconda metà del III secolo e la prima del IV.

64. Il tuo ingegno dimostrerebbe poca acutezza (donna), se non capisse (estima) che questa pianta è stata creata tanto alta e con la chioma (cima) così capovolta (travolta, perché si dilata verso l'alto, invece di restringersi) per una ragione eccezionale.
67. E se i pensieri mondani (vani) non avessero circondato la tua mente di incrostazioni come fa l'acqua del fiume Elsa, e se il diletto offerto da questi pensieri non avesse macchiato (il tuo intelletto) come il sangue di Piramo macchiò i frutti del gelso (gelsa).
70. anche solo per queste singolari (fante) circostanze (per l'altezza e la forma della pianta) riconosceresti dall'albero (all'arbor), considerandolo nel suo significato morale (moralmente), la giustizia di Dio, che si esprime nel divieto (interdetto) (di toccarlo).

L'acqua del fiume Elsa, affluente dell'Arno, era famosa in quel tempo perché, ricca di carbonato di calcio, provocava fenomeni di deposito e di incrostazione.

Nel verso 69 Dante ricorda che Piramo, allorché si uccise, macchiò con il suo sangue i frutti del gelso, cambiando il loro colore da bianco in vermiglio (cfr. Purgatorio XXVII, 37-39).

73. Ma poiché vedo che la tua mente si

Purgatorio XXXIII, 142-145

La Commedia, Purgatorio,
Mn. della fine del sec. XIV -
(Madrid, Biblioteca Nazionale -
Vit. 23.2 - f. 151 r)

è pietrificata (te nello 'ntelletto fatto di pietra), e, oltre che pietrificata (impetrato), anche ottenebrata (tinto), a tal punto che la luce di verità delle mie parole (detto) ti abbaglia,

76. voglio, ciò nonostante, che porti dentro di te il mio discorso, se non scolpito nitidamente (scritto), almeno adombrato nelle immagini (dipinto), per lo stesso motivo per il quale chi ritorna (dalla Terrasanta) porta (come ricordo) il bastone da pellegrino (bordon) cinto di foglie di palma ».

79. Ed io a lei: «Ora il mio intelletto è segnato dalle vostre parole, come è segnata dal sigillo (suggello) la cera, la quale non altera (trasmuta) la figura impressa.

82. Ma perché la vostra desiderata parola si innalza (vola) tanto al di sopra delle mie capacità intellettive (veduta), che quanto più queste si sforzano (s'aiutà) di comprenderla tanto più essa sfugge loro (la perde)?»

85. Rispose: «(Questo avviene) perché tu conosca bene la dottrina (scola) da te finora seguita, e possa costatare (vegli) come i suoi insegnamenti (dottri-

61 Per morder quella, in pena ed in disio
cinquemisia anni e più l'anima prima
bramò colui che 'l morso in sé punio.

64 Dorme lo 'ngegno tuo, se non estima
per singular cagione essere eccelsa
lei tanto e sì travolta nella cima.

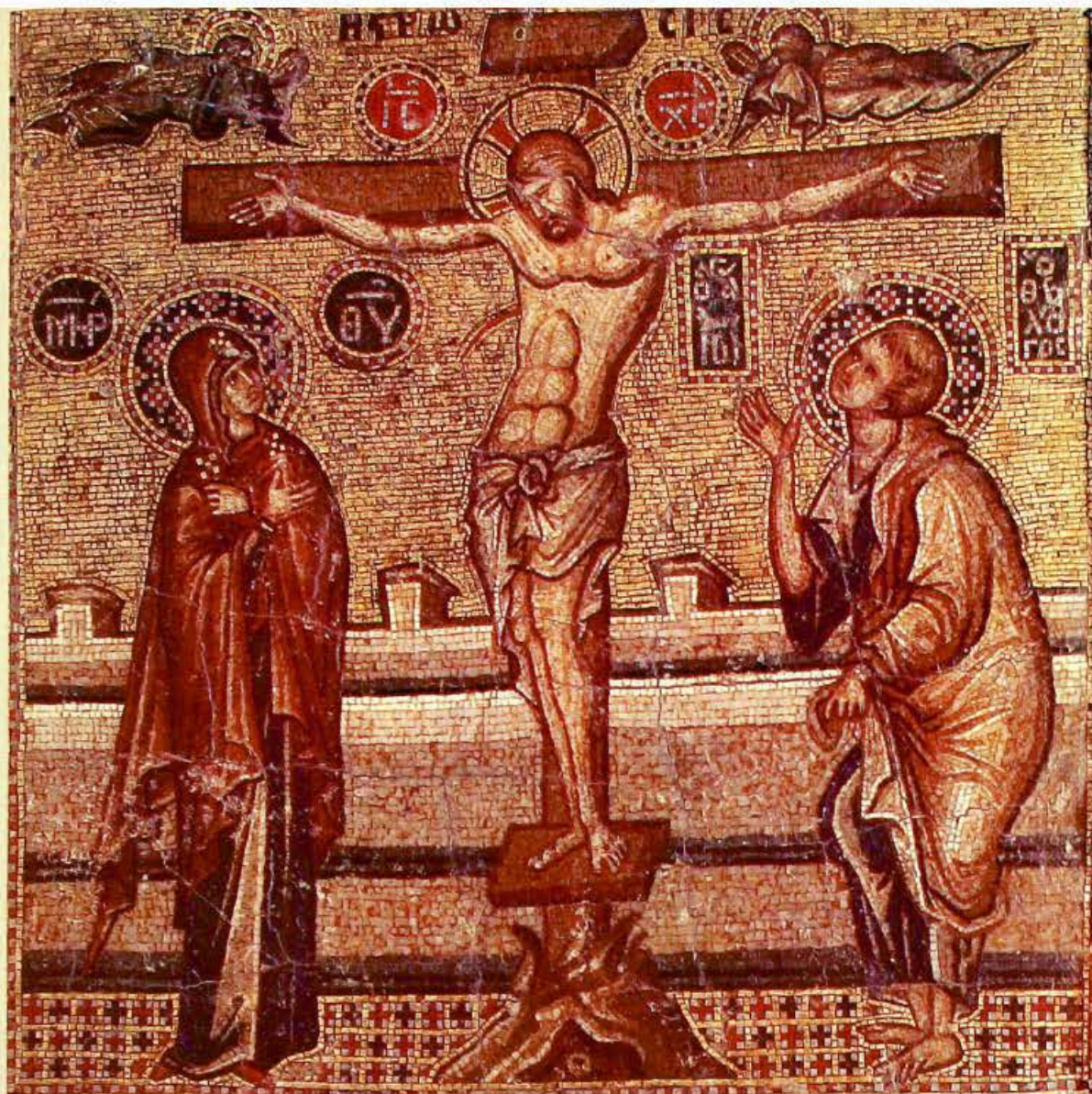
67 E se stati non fossero acqua d'Elsa
li pensier vani intorno alla tua mente,
e 'l piacer loro un Piramo alla gelsa,

70 per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio, nell'interdetto,
conosceresti all'arbor moralmente.

73 Ma perch' io veggio te nello 'ntelletto
fatto di pietra, ed impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,

Purgatorio XXXIII, 61-63
"Discesa al limbo"
di scuola bizantina
del secolo XIV (particolare
della valva destra di un
dittico). (Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo)





Purgatorio XXXIII, 63
 "Crocifissione" di
 scuola bizantina
 del secolo XIV (particolare
 della valva destra di un
 dittico). (Firenze, Museo
 dell'Opera del Duomo)

76 voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
 che 'l te ne porti dentro a te per quello
 che si reca il bordon di palma cinto».

79 E io: «Sì come cera da suggello,
 che la figura impressa non trasmuta,
 segnato è or da voi lo mio cervello.

82 Ma perché tanto sovra mia veduta
 vostra parola disiata vola,
 che più la perde quanto più s'aiuta?»

85 «Perché conoschi» disse «quella scola
 c' hai seguitata, e veggì sua dottrina
 come può seguitar la mia parola;

88 e veggì vostra via dalla divina
 distar cotanto, quanto si discorda
 da terra il ciel che più alto festina».

na) male riescano a penetrare (*seguir*
tar) la mia parola.

88. e veda come la vostra via (la scienza
 umana) dista tanto (*cotanto*) da quel-
 la di Dio, quanto è distante (*si di-*
scorda) dalla terra il cielo che più è
 veloce nel suo giro (*più alto festina*)».

Il Barbi limita il rimprovero di Be-
 trice all'eccessivo amore da Dante nu-
 trito verso i beni terreni, verso "la
 povera sapienza del mondo", ma questa
 posizione non tiene conto che Bea-
 trice è anche simbolo della verità ri-
 velata e che, quindi, le sue parole non
 possono non ribadire i limiti del sapere
 filosofico, quando questo vuole risolvere
 da solo i problemi che urgono allo
 spirito umano. Siamo - osserva il Mat-
 talia - "di fronte al grosso problema
 dei rapporti fra Teologia e Filosofia e
 Scienze (nel senso moderno dei termi-
 ni), problema che la diffusione dell'a-
 verroismo o più largamente, dell'a-
 ristotelismo nella cultura cristiana,
 aveva reso urgente e dibattuto".
Il ciel che più alto festina è il Primo
 Mobile, l'ultimo e il più alto dei nove
 cieli fisici, il quale ruota più veloce-
 mente per il fatto che è il più vicino
 a Dio e quindi avverte una maggiore



91 Ond' io rispuosi lei: «Non mi ricorda
ch' i' straniasse me già mai da voi,
né honne coscienza che rimorda».

94 «E se tu ricordar non te ue puoi»
sorridente rispuose, «or ti rammenta
come bevesti di Letè ancoi;



Purgatorio
XXXIII, 106-109
La Commedia, Purgatorio.
Min. di scuola probabilmente
fiorentina - metà
del sec. XIV -
(Londra, British
Museum - Ms. Eg, 943 -
f. 124 v; f. 125 v; f. 126 r)

97 e se dal fummo foco s'argomenta
colesta oblivion chiaro conchiude
colpa nella tua voglia altrove attenta.

100 Veramente oramai saranno nude
le mie parole, quanto converrassi
quelle scovrire alla tua vista rude».

103 E più corusco e con più lenti passi
teneva il sole il cerchio di merigge,
che qua e là, come li aspetti, fassi,

106 quando s'affisser, sì com'è s'affigge
chi va dinanzi a gente per iscorta
se trova novitate o sue vestigge.

109 le sette donne al fin d'un'ombra smorta,
qual sotto foglie verdi e rami nigri
sovra suoi freddi rivi l'Alpe porta.

112 Dinanzi ad esse Eufratès e Tigri
veder mi parve uscir d'una fontana,
e, quasi amici, dipartirsi pigri.



attrazione verso di Lui (cfr. *Paradiso* I, verso 123).

91. Perciò (*ond'io*) le risposi: «Non mi ricordo di essermi allontanato (*straniasse*) mai da voi, né di ciò provo rimorso (*honne coscienza che rimorda*)».

94. Soggiunse sorridendo: «E se non te ne puoi ricordare, ora rammentati: come proprio oggi (*ancoi*) hai bevuto l'acqua del Letè (che elimina ogni memoria del peccato):

97. e se dalla presenza del fumo si deduce (*s'argomenta*) la presenza del fuoco, questo tuo oblio (*oblivion*) dimostra (*conchiude*) chiaramente l'esistenza della colpa nella tua volontà (*voglia*) che (nel passato) si è rivolta (*attenta*) altrove (anziché a me).

100. Ma (*veramente*) d'ora in poi le mie parole saranno semplici (*nude*), nella misura in cui sarà necessario (*converrassi*) renderle accessibili (*quelle scovrire*) alla tua intelligenza (*vista*) ancora inesperta (*rude*) (nel penetrare il significato di ciò che dico)».

103. E il sole diventato più fulgido (*corusco*) e più lento (*con più lenti passi*) percorreva (*teneva*) il meridiano del mezzogiorno (*il cerchio di merigge*), che si sposta (*fassi*) qua e là, a seconda della posizione di chi osserva (*come li aspetti*).

Il sole, giunto sul meridiano, appare più luminoso (*corusco*) perché i suoi raggi battono quasi perpendicolarmente, e più lento nel suo corso per una illusione ottica (cfr. *Paradiso* XXIII, versi 11-12).

106. quando si fermarono (*s'affisser*), così come si ferma (*s'affigge*) chi precede come guida (*per iscorta*) un gruppo di persone se scorge qualche novità o qualche traccia (*vestigge*) di novità.

109. le sette donne ai margini (*al fin*) di una zona d'ombra attenuata (*smorta*, rispetto a quella cupa della selva), simile a quella che l'alta montagna (*l'Alpe*) stende (*porta*) sotto il verde fogliame e gli scuri (*nigri*) rami sui (*sovra*) freddi ruscelli.

112. Davanti ad esse mi parve di vedere l'Eufrate e il Tigri uscire da un'unica sorgente (*d'una fontana*), e, quasi amici (*dolenti di separarsi*), scorrere lentamente in direzioni opposte (*dipartirsi pigri*).

Dante giunge di fronte alla sorgente dei due fiumi del paradiso terrestre, il Letè e l'Eunoè, sulle cui caratteristiche ha già ricevuto spiegazioni da parte di Matelda (canto XXVIII, 121-133). I

due corsi d'acqua sono ora paragonati al Tigri e all'Eufrate, che scaturiscono da un'unica fonte, secondo il racconto biblico (*Genesi II, 10 e 14*).

A partire dalla terzina 103 il canto assume uno svolgimento che sembra riportarci alle prime descrizioni della divina foresta. Dopo l'esordio, che prospettava il commento doloroso e drammatico alle vicende del carro della Chiesa, e il vaticinio di Beatrice (versi 34-51), svolto nelle forme solenni, oscure e minacciose con le quali il Poeta aveva precedentemente rappresentato la storia della Chiesa, nonché l'ulteriore investitura profetica di Dante (versi 52-54), il saggio di dialettica serrata e di aspra eloquenza di Beatrice aveva messo a dura prova, per la sua inevitabile aridità, la trama poetica, anche se sul dramma storico si era innestato di nuovo il colloquio personale tra il Poeta e la donna amata. Ora invece l'atmosfera si rasserena, ricomincia a circolare nelle terzine l'aria della *gran foresta*, si riprende contatto con la radiosa natura esterna (versi 103-105) e il Poeta, con una di quelle sue miracolose pennellate pittoresche delle quali aveva il segreto, ci fa sentire e, quasi direi, vedere, insieme col contra-

sto di colori (*foglie verdi, rami neri*) il brivido della frescura alpina resa più sensibile da quei *freddi rivi*, che ci ricordano i canali freddi e molli dei ruscelletti del Casentino (*Inferno XXX, verso 66*) (Cian). Anche l'immagine dei due fiumi che si staccano e si allontanano pigramente l'uno dall'altro, come due amici che, scambiandosi l'ultimo addio, si incamminano, lasciandosi a malincuore, per strade diverse, è un "altro lampo... di quella originale poesia che Dante sapeva trarre dal profondo della sua umanità attenta e pensosa" (Cian).

115. «O luce, o gloria del genere umano, quale acqua è questa che qui sgorga (*si dispiega*) da un'unica fonte (*da un principio*) e si allontana da se stessa (*sé da sé lontana*) (dividendosi in due corsi)?»

118. Per questa preghiera (*priego*) mi fu risposto da Beatrice: «Prega Matelda che te lo dica». E allora (prontamente), come fa chi si discolpa (*da colpa si dislega*), rispose

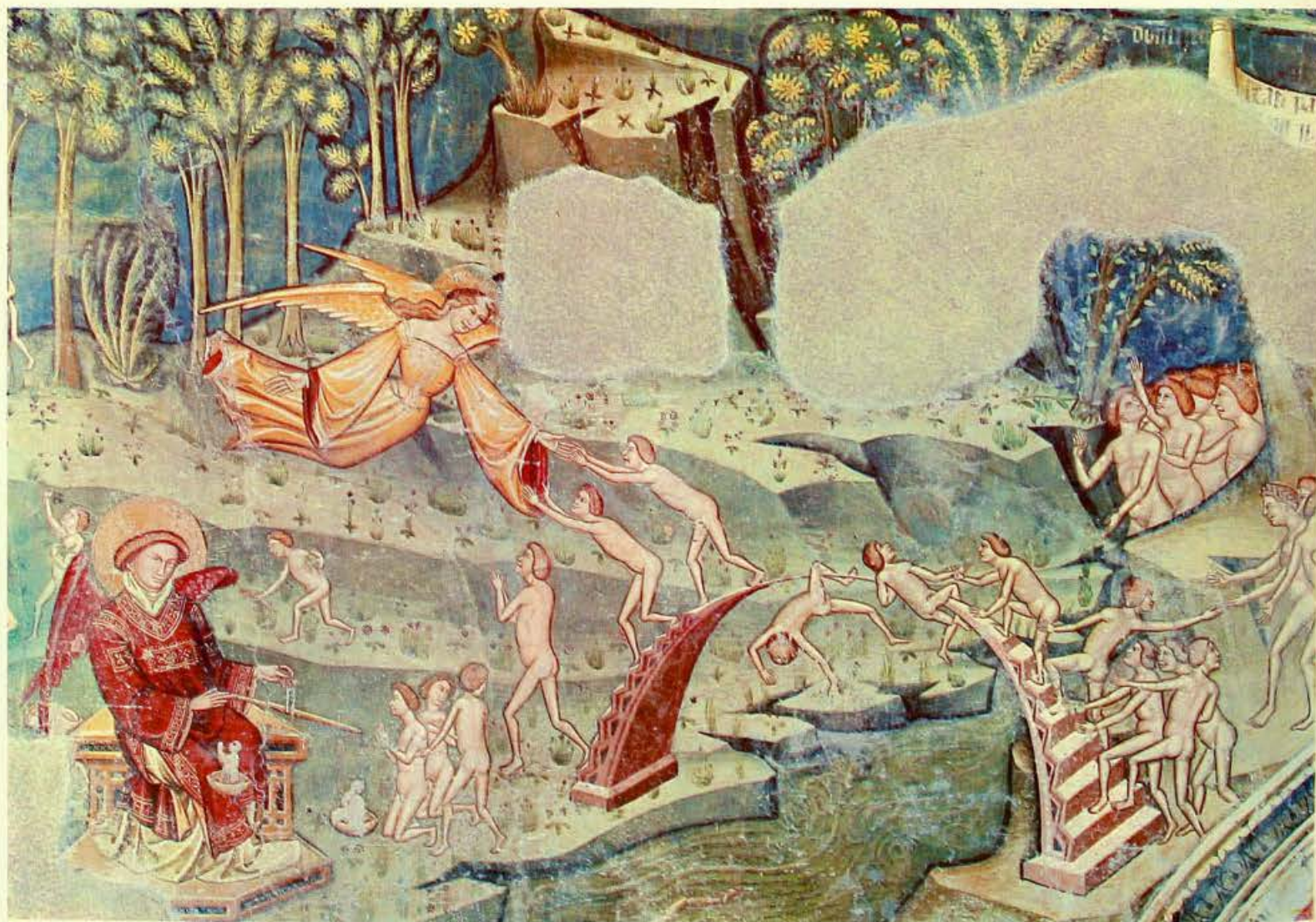
121. la bella donna: «Queste e altre cose gli sono già state dette (*dette li son*)

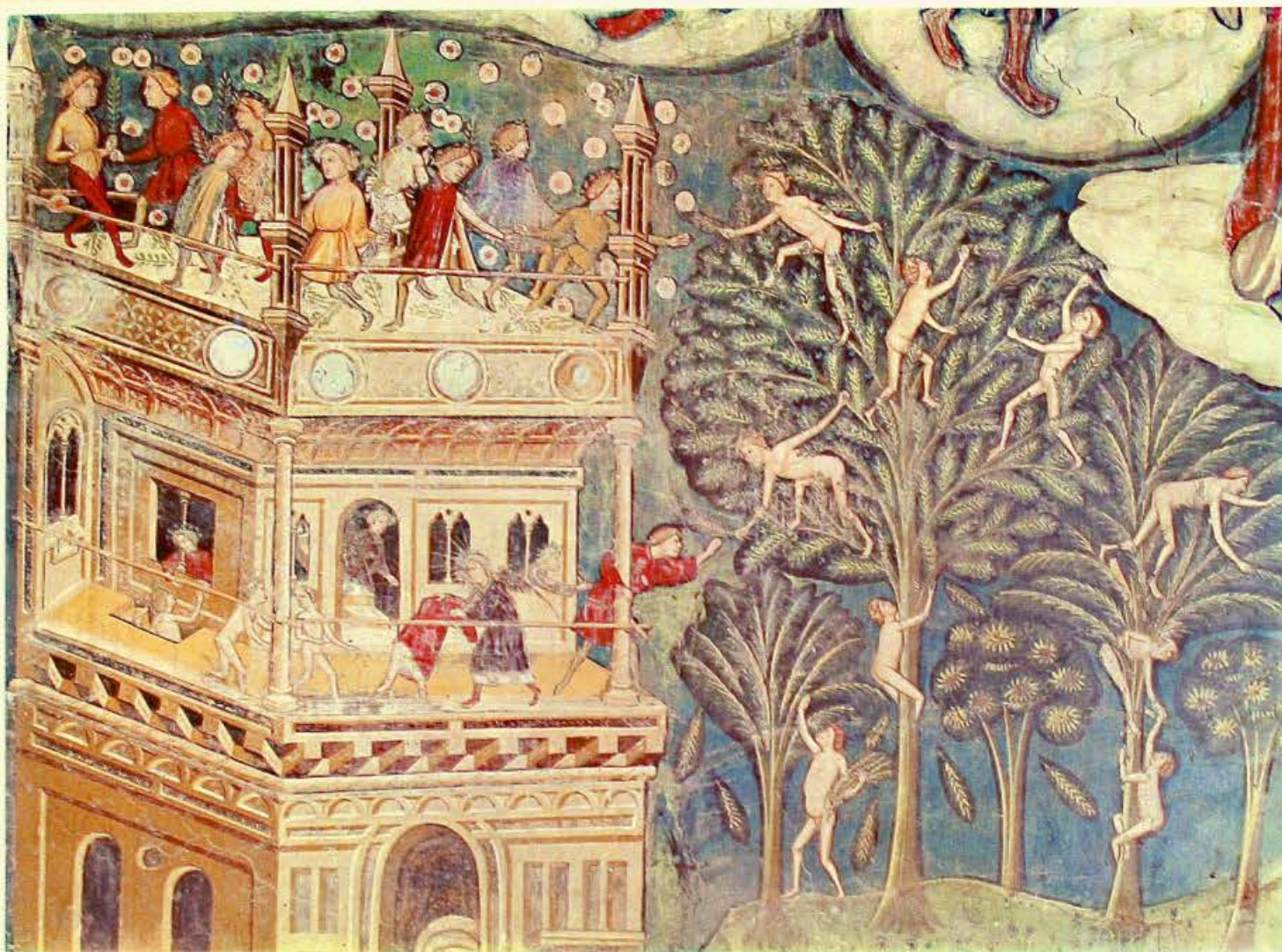
da (*per*) me; e sono certa che l'acqua del Letè non gliene cancellò il ricordo (*il nascose*)».

124. E Beatrice: «Forse un pensiero (*cura*) più urgente, che spesso priva la memoria della facoltà di ricordare (*la memoria priva*), ha oscurato la vista della sua mente.

127. Ma vedi l'Eunoè che si allontana là dalla sorgente (*diriva*): conduci ad esso, e come sei solita (*se' usa*) fare, ravviva l'indebolita forza della sua memoria».

Matelda deve compiere per Dante l'ultima cerimonia liturgica del paradiso terrestre: dopo l'oblio dei peccati donato dalle acque del Letè, occorre ravvivare - con quelle dell'Eunoè - la memoria del bene compiuto. La gioia che il pellegrino avverte dopo questo ultimo rito meriterebbe di essere meglio spiegata, ma il Poeta teme di dare all'ultimo canto uno sviluppo eccessivo rispetto a quelli che lo precedono, venendo meno all'armonico rapporto e alla perfetta simmetria che egli ha voluto «ordire» nell'architettura del suo poema (versi 139-141).





Purgatorio
XXXIII, 115-117
Particolari da:
"Giudizio
Universale"
di scuola
abruzzese
della seconda
metà del
secolo XIII.
(Loreto
Aprutino,
Chiesa di
Santa Maria
in Piano)

115 «O luce, o gloria della gente umana,
che acqua è questa che qui si dispiega
da un principio e sé da sé lontana?»

118 Per cotal priego detto mi fu: «Prega
Matelda che 'l ti dica». E qui rispose,
come fa chi da colpa si dislega,

121 la bella donna: «Questo e altre cose
delle li son per me; e son sicura
che l'acqua di Letè non l'ha nascose».

124 E Beatrice: «Forse maggior cura,
che spesse volte la memoria priva,
fatt' ha la mente sua nelli occhi oscura.

127 Ma vedi Eunoè che là diriva:
menalo ad esso, e come tu se' usa,
la tramortita sua virtù ravviva».

130 Come anima gentil, che non fa scusa,
ma fa sua voglia della voglia altrui
losto che è per segno fuor dischiusa;

Dante conclude, con l'apparizione del Letè e dell'Eunoè, la complessa costruzione esteriore del suo purgatorio, per la quale la tradizione non gli poteva offrire molti elementi ispiratori. Infatti nelle numerose "visioni" dell'oltretomba che la letteratura e le arti figurative del Medioevo hanno prodotto, le descrizioni del purgatorio sono rare, essendo l'interesse concentrato sulle orride immagini dell'inferno o su quelle idilliche del paradiso. Concepito dapprima come un fiume rovente, in seguito il purgatorio apparve sotto forma di un monte oppure di un fiume di pece. Con questo ultimo aspetto il mondo della purificazione viene rappresentato nell'unica testimonianza figurativa che di esso il Medioevo ci ha lasciato. Nel grande affresco di Loreto Aprutino, su un lungo ponte, le anime dei giusti attraversano il fiume di pece per passare in una torre. Qui vengono rivestite e rese degne di entrare in paradiso, mentre i peccatori precipitano nel fiume per essere sottoposti alla necessaria purificazione.

Indici

Purgatorio

Questa legge di euritmia esteriore è applicata anche nell'ultimo verso della seconda cantica - *puro e disposto a salire alle stelle* - il quale richiama, nel momento in cui lo sguardo del Poeta sembra affissarsi nel volto di Dio, le ultime parole dell'*Inferno*: e quindi

Purgatorio XXXIII, 133-135

Min. del secolo XIV - (Modena, Biblioteca Estense - Ms. a. R. 4,8 - f. 92 v)



uscimmo a riveder le stelle.

130. Come l'anima nobile (*gentil*), che non adduce scuse, ma fa propria la volontà (*voglia*) altrui non appena (*tosto ch'ie*) quest'ultima si è manifestata esteriormente (*fuor dischiusa*) con qualche segno.
133. così, dopo avermi preso per mano, la bella donna si mosse, e a Stazio con grazia tutta femminile (*donnescamente*) disse: «Vieni con lui».
136. Se avessi, o lettore, maggiore spazio per scrivere, io (*i'*) continuerei a cantare (*pur cantere'*), per quel tanto che è possibile (*in parte*), la dolcezza di quell'acqua (*lo dolce ber*) che non mi avrebbe (*m'avria*) mai saziato;
139. ma poiché le carte destinate (*ordite*) a questa seconda cantica sono tutte complete, la disciplina (*lo fren*) dell'arte non mi permette di procedere oltre (*più ir*).
142. Dalle santissime acque (*onda*) dell'Eunoè ritornai rinnovato come (*in primavera*) le piante giovani rinverdite di fronde recenti,
145. purificato e pronto (*disposto*) a salire al cielo.

- 133 così, poi che da essa preso fui,
la bella donna mossesi, e a Stazio
donnescamente disse: «Vien con lui».
- 136 S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
- 139 ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren dell'arte.
- 142 Io ritornai dalla santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinnovellate di novella fronda,
- 145 puro e disposto a salire alle stelle.



ndici



urgatorio

Il Purgatorio dantesco

La Biblioteca Trivulziana di Milano conserva un bellissimo esemplare della "Divina Commedia" edita a Venezia nel 1568 dal famoso stampatore Pietro da Fino, e accompagnata dall' "esposizione" di M. Bernardino Daniello da Lucca. All'inizio della seconda cantica viene presentato, in una illustrazione a piena pagina, un prospetto accuratissimo del monte del Purgatorio.



PARADISO TERRESTRE



Indice analitico



- ABIDO: cittadina sull'Ellesponto - XXXVIII, 74; pag. 446
- ACÀN: giudeo - XX, 109; pag. 322
- ACHERONTE: fiume infernale - II, 105; pag. 33
- ACHILLE: celebre eroe greco - IX, 34; pag. 138 - XXI, 92; pag. 337
- ADAMO: IX, 10; pag. 135 - XI, 44; pag. 171 - XXIX, 86; pag. 465 - XXXII, 37; pag. 507
- ADICE: Adige, fiume - XVI, 115; pag. 258
- AEGYPTO: Egitto - II, 46; pag. 27
- AFFRICANO: Africano, Publio Scipione, detto l', generale romano - XXIX, 116; pag. 466
- AGATONE: poeta greco - XXII, 107; pag. 352
- AGLAURO: figlia di Cecrope, re di Atene - XIV, 139; pag. 228
- AGOBIO: Gubbio, cittadina umbra - XI, 80; pag. 176
- ALAGIA: nipote di papa Adriano V - XIX, 142; pag. 308
- ALAGNA: Anagni, cittadina del Lazio - XX, 86; pag. 321
- ALBERTO (d'Asburgo): imperatore tedesco - VI, 97; pag. 96
- ALBIA: Elba, fiume - VII, 99; pag. 113
- ALESSANDRIA: città del Piemonte - VII, 135; pag. 116
- ALMEON: Almeone - XII, 50; pag. 187
- ALPE: Alpi - XXXIII, 111; pag. 529
- AMOR: Amore - XXXI, 117; pag. 499
- ANASTAGI: antica famiglia ravennate - XIV, 107; pag. 225
- ANCHISE: padre di Enea - XVIII, 137; pag. 292
- ANTENORI: i Padovani; da Antenore, principe troiano, mitico fondatore di Padova - V, 75; pag. 78
- ANTIFONTE: poeta greco - XXII, 106; pag. 352
- ANTIGONÈ: Antigone, figlia del re Edipo - XXII, 110; pag. 352
- APPENNINO: V, 96; pag. 80
- AQUILONE: vento - IV, 60; pag. 59 - XXXII, 99; pag. 513
- ARAGNE: Aracne, mitica tessitrice mutata in ragno da Minerva - XII, 43; pag. 187
- ARAGONA: regno - III, 116; pag. 50
- ARCHIANO: affluente dell'Arno - V, 95; pag. 80 - V, 125; pag. 83
- ARETIN: Benincasa da Laterina, celebre giureconsulto del secolo XIII - VI, 13; pag. 87
- ARGIA: moglie di Polinice, figlio di Edipo - XXII, 110; pag. 352
- ARGO: mitico mostro dai cento occhi - XXIX, 95; pag. 465
- ARISTOTILE: filosofo greco - III, 43; pag. 42

ARNAUT (Daniel): poeta provenzale - XXVI, 142; pag. 420
 ARNO: V, 126; pag. 83 - XIV, 24; pag. 217
 ARRIGO D'INGHILTERRA: Arrigo III, re d'Inghilterra - VII, 131; pag. 116
 ARRIGO MANARDI: o Mainardi, della famiglia dei signori di Bertinoro - XIV, 97; pag. 224
 ASOPO: fiume della Beozia - XVIII, 91; pag. 288
 ASSIRI: antico popolo della Mesopotamia - XII, 59; pag. 187
 ASSUERO: re persiano - XVII, 28; pag. 265
 AUGUSTO: imperatore romano (cfr. Ottavian) - XXIX, 116; pag. 466
 AURORA: sorella del Sole e della Luna - II, 8; pag. 23
 AUSTRO: vento - XXXII, 99; pag. 513
 ATENE: VI, 139; pag. 100

*

BACCO: dio pagano - XVII, 93; pag. 288
 BAGNACAVAL: Bagnacavallo, cittadina romagnola - XIV, 115; pag. 226
 BARBAGIA: regione della Sardegna - XXII, 94; pag. 369 - XXIII, 96; pag. 369
 BARBAROSSA: Federico I, imperatore tedesco - XVIII, 119; pag. 290
 BATISTA: Battista, San Giovanni, il - XXII, 152; pag. 356
 BEATRICE: VI, 46; pag. 90 - XV, 77; pag. 238 - XVIII, 48; pag. 282 - XVIII, 73; pag. 287 - XXIII, 128; pag. 372 - XXVII, 36; pag. 426 - XXVII, 53; pag. 427 - XXX, 73; pag. 479 - XXXI, 80; pag. 496 - XXXI, 107; pag. 499 - XXXI, 114; pag. 499 - XXXI, 133; pag. 500 - XXXII, 36; pag. 505 - XXXII, 85; pag. 511 - XXXII, 106; pag. 513 - XXXIII, 4; pag. 519 - XXXIII, 124; pag. 531
 BEATRICE (di Provenza): moglie di Carlo I d'Angiò - VII, 128; pag. 116
 BELACQUA: liutaio fiorentino - IV, 123; pag. 66
 BENEVENTO: III, 128; pag. 50
 BERNARDIN DI FOSCO: podestà di Pisa e Siena - XIV, 101; pag. 225
 BILANCE: o Libra, costellazione - II, 5; pag. 23
 BISMANTOVA: monte dell'Appennino, nel territorio di Reggio Emilia - IV, 26; pag. 57
 BOLOGNA: XIV, 100; pag. 225
 BOLSENA: lago presso Viterbo - XXIV, 24; pag. 376
 BONAGIUNTA: Bonaggiunta Orbicciani da Lucca, poeta - XXIV, 19, 20; pag. 376

BONCONTE DA MONTEPELTRO: ghibel. lino d'Arezzo - V, 88; pag. 80
 BONIPAZIO (dei Fieschi): arcivescovo di Ravenna - XXIV, 29; pag. 376
 BRABANTE: Maria di, figlia di Arrigo VI - VI, 23; pag. 88
 BRANDIZIO: Brindisi - III, 27; pag. 40
 BRETTINORO: Bertinoro, cittadina tra Forlì e Cesena - XIV, 112; pag. 226
 BRIAREO: mitico gigante - XII, 28; pag. 185
 BRUGGIA: Bruges, città delle Fiandre - XX, 46; pag. 314

*

CALBOLI: famiglia forlivese (cfr. Rinier) - XIV, 89; pag. 224
 CALLIOPE: Calliope, musa della poesia epica - I, 9; pag. 7
 CAMPAGNATICO: castello in Maremma - XI, 66; pag. 175
 CAMPALDINO: località del Casentino - V, 92; pag. 80
 CAMPO DI SIENA: XI, 134; pag. 180
 CANAVESE: VII, 136; pag. 116
 CAPPELLETTI: antica famiglia veronese - VI, 106; pag. 97
 CAPRICORNO: costellazione - II, 57; pag. 30
 CARLO (di Valois): fratello di Filippo IV il Bello - XX, 71; pag. 318
 CARLO: Carlo I d'Angiò, re di Napoli, detto il Nasuto (cfr.) - XI, 137; pag. 180 - XX, 67; pag. 318
 CARLO: Carlo II d'Angiò, figlio di Carlo I. Fu re di Gerusalemme - V, 69; pag. 78
 CARRO: Orsa Maggiore, costellazione - I, 30; pag. 10
 CASELLA: musico fiorentino - II, 91; pag. 33
 CASENTINO: località della Toscana - V, 94; pag. 80
 CASTORE: figlio di Giove e Leda. Con Polluce, suo fratello, rappresenta la costellazione dei Gemelli - IV, 61; pag. 63
 CASTROCARO: castello in Val di Montone - XIV, 116; pag. 226
 CECILIO: poeta comico latino - XXII, 98; pag. 351
 CESARE: Caio Giulio Cesare, console e dittatore romano - XVIII, 101; pag. 289 - XXVI, 77; pag. 415
 CESARE: con il significato di « autorità imperiale » - VI, 92; pag. 96
 CESARE: riferito ad Alberto d'Asburgo - VI, 114; pag. 98
 CHIASSI: Classe, borgata presso Ravenna - XXVIII, 20; pag. 440
 CHIAVERI: Chiavari - XIX, 100; pag. 304

CHIRONE: centauro, maestro di Achille - IX, 37; pag. 139
 CIAPPETTA: cfr. Ugo Capeto
 CILICIA: Sicilia - III, 116; pag. 50
 CIMABUE (Giovanni): celebre pittore fiorentino - XI, 94; pag. 177
 CIRCE: celebre maga della mitologia greca - XIV, 42; pag. 218
 CIRO: re dei Persiani - XII, 56; pag. 187
 CITEREA: Venere, pianeta - XXVII, 95; pag. 432
 CLEMENTE: Clemente IV, papa - III, 125; pag. 50
 CLIÒ: Clio, musa della storia - XXII, 58; pag. 347
 CLOTO: una delle tre Parche - XXI, 27; pag. 328
 COLLE: Colle di Val d'Elsa, località della Toscana - XIII, 115; pag. 208
 CONIO: castello, in provincia di Imola - XIV, 116; pag. 226
 CONTE ORSO: (cfr. Orso)
 CORSI: abitanti della Corsica - XVIII, 81; pag. 287
 COSENZA: III, 124; pag. 50
 COSTANZA: figlia di Manfredi, vedova di Pietro III d'Aragona - VII, 129; pag. 116
 COSTANZA: moglie dell'imperatore Arrigo VI e madre di Federico II - III, 113; pag. 50 - III, 143; pag. 52
 CRASSO (Marco Licinio): triumviro - XX, 116; pag. 322
 CRISTO: XX, 87; pag. 321 - XXI, 8; pag. 327 - XXIII, 74; pag. 367 - XXVI, 129; pag. 418 - XXXII, 102; pag. 513
 CURRADINO: Corradino di Svevia, nipote di Manfredi - XX, 68; pag. 318
 CURRADO: Corrado Malaspina, il giovane - VIII, 65; pag. 127 - VIII, 118; pag. 130
 CURRADO DA PALAZZO: Corrado da Palazzo, nobile bresciano - XVI, 124; pag. 259

*

DANIELLO: Daniele, profeta biblico - XXII, 146; pag. 356
 DANTE: XXX, 55; pag. 478
 DEIDAMIA: Daidamia, fanciulla greca della quale si innamorò Achille - XXII, 114; pag. 352
 DEIFILE: Deifile, moglie di Tideo, uno dei sette re che assediaron Tebe - XXII, 110; pag. 352
 DELIA: Luna - XXIX, 78; pag. 462
 DELO: isola del mar Egeo - XX, 130; pag. 322
 DIANA: dea pagana - XXV, 131; pag. 404
 DIANA: fiume della Toscana - XIII, 153; pag. 212

DIO: II, 29; pag. 26 - II, 123; pag. 34 - III, 126; pag. 50 - IV, 129; pag. 68 - V, 56; pag. 75 - V, 104; pag. 80 - VI, 42; pag. 90 - VI, 93; pag. 96 - VII, 5; pag. 103 - VIII, 12; pag. 120 - VIII, 66; pag. 127 - IX, 104; pag. 144 - X, 108; pag. 162 - XI, 71; pag. 175 - XI, 90; pag. 176 - XIII, 122; pag. 210 - XIII, 124; pag. 210 - XIII, 146; pag. 212 - XIV, 79; pag. 222 - XVI, 40; pag. 249 - XVI, 108 (Deo); pag. 257 - XVI, 123; pag. 259 - XVI, 141; pag. 260 - XIX, 76; pag. 303 - XIX, 92; pag. 304 - XIX, 113; pag. 306 - XXI, 13; pag. 328 - XXI, 20; pag. 328 - XXII, 66; pag. 347 - XXIII, 58; pag. 366 - XXIII, 81; pag. 368 - XXIII, 91; pag. 369 - XXVII, 6; pag. 423 - XXVII, 24; pag. 425 - XXVIII, 124; pag. 451 - XXX, 142; pag. 484 - XXXIII, 36; pag. 520 - XXXIII, 44; pag. 522 - XXXIII, 59; pag. 523 - XXXIII, 71; pag. 526
 DOAGIO: Douai, città francese - XX, 46; pag. 314
 DOMINE: Dio - XXX, 83; pag. 481
 DOMIZIAN: Domiziano, imperatore romano - XXII, 83; pag. 350

*

EBREI: IV, 83; pag. 64 - XXIV, 124; pag. 386
 ELI: Dio, in ebraico - XXIII, 74; pag. 367
 ELIA: profeta biblico - XXXII, 80; pag. 511
 ELICE: ninfa, trasformata poi nella costellazione dell'Orsa Maggiore - XXV, 131; pag. 404
 ELICONA: monte della Beozia, sede delle Muse - XXIX, 40; pag. 458
 ELIODORO: ministro di Seleuco, re di Siria - XX, 113; pag. 322
 ELLESPONTO: stretto dei Dardanelli - XXVIII, 71; pag. 446
 ELSA: affluente dell'Arno - XXXIII, 67; pag. 526
 ENEDA: Eneide, poema di Virgilio - XXI, 97; pag. 338
 EOLO: mitico re dei venti - XXVIII, 21; pag. 440
 EQUATORE: IV, 80; pag. 64
 ERESITONE: figlio di Triope, re della Tessaglia - XXIII, 26; pag. 361
 ERMO: Eremo di Camaldoli, in Toscana - V, 96; pag. 80
 ESTER: moglie del re persiano Assuero - XVII, 29; pag. 265
 ESTI: Azzo VIII d'Este, signore di Ferrara - V, 77; pag. 79
 ETIOPE: Etiopi - XXVI, 21; pag. 408
 EUPRATÈS: Eufrate, fiume della Mesopotamia - XXXIII, 112; pag. 529

EUNOE: fiume del paradiso terrestre - XXVIII, 131; pag. 451 - XXXIII, 127; pag. 531

EURIPIDE: poeta tragico greco - XXII, 106; pag. 352

EUROPA: VIII, 123; pag. 130

EVANGELIO: Vangelo - XXII, 154; pag. 356

EVA: VIII, 99; pag. 129 - XII, 71; pag. 191 - XXIV, 116; pag. 386 - XXIX, 24; pag. 456

EZECHIEL: Ezechiele, profeta biblico - XXIX, 100; pag. 465

*

FABBRO (dei Lambertazzi): capo dei ghibellini romagnoli - XIV, 100; pag. 225

FABRIZIO: Caio Fabrizio Luscinio, console romano - XX, 25; pag. 313

FAENZA: XIV, 101; pag. 225

FALTERONA: monte dell'Appennino - XIV, 17; pag. 217

FANO: V, 71; pag. 78

FATTORE: con il significato di Dio - XVII, 102; pag. 273

FEDERIGO: Federico II, imperatore tedesco - XVI, 117; pag. 258

FEDERIGO: Federico II, re di Sicilia - VII, 119; pag. 115

FEDERIGO NOVELLO: figlio di Guido Novello, dei conti del Casentino - VI, 17; pag. 88

FEDERIGO TIGNOSO: nobile riminese - XIV, 106; pag. 225

FETON: Fetonte, figlio del Sole - IV, 72; pag. 63

FILIPPESCHI: famiglia ghibellina di Orvieto - VI, 107; pag. 97

FILIPPI: plurale di Filippo, nome frequente nei re della dinastia dei Capetingi - XX, 50; pag. 314

FIORENZA: Firenze - VI, 127; pag. 99 - XX, 75; pag. 318

FORESE (Donati): amico di Dante - XXIII, 48; pag. 362 - XXIII, 76; pag. 367 - XXIV, 74; pag. 382

FRANCIA: VII, 109; pag. 114 - XX, 51; pag. 314 - XX, 71; pag. 318

FRANCO: miniatore bolognese - XI, 83; pag. 176

*

GAIA: figlia di Gherardo da Camino - XVI, 140; pag. 260

GALLURA: giudicato della Sardegna - VIII, 81; pag. 127

GANGE: fiume dell'India - II, 5; pag. 23 - XXVII, 4; pag. 423

GANIMEDE: mitico coppiere degli dei - IX, 23; pag. 137

GEDEON: Gedeone, condottiero ebraico - XXIV, 125; pag. 386

GELBOE: monte della Palestina - XII, 41; pag. 187

GERION: Gerione, custode infernale - XXVII, 23; pag. 425

GHERARDO DA CAMINO: signore di Treviso - XVI, 124; pag. 259 - XVI, 133, 138; pag. 260

GHIN DI TACCO: famoso brigante senese - VI, 14; pag. 87

GIGANTI: figure mitologiche - XII, 33; pag. 185

GIOTTO: celebre pittore fiorentino - XI, 95; pag. 177

GIOVANNA: figlia di Nino (o Ugolino) Visconti, giudice di Gallura - VIII, 71; pag. 127

GIOVANNA: vedova di Bonconte da Montefeltro - V, 89; pag. 80

GIOVANNI: evangelista - XXIX, 105; pag. 465 - XXXII, 76; pag. 510

GIOVE: dio pagano - XXIX, 120; pag. 466 - XXXII, 112; pag. 513

GIOVE: per indicare Gesù Cristo - VI, 118; pag. 98

GIOVENALE: poeta satirico latino - XXII, 14; pag. 343

GIUDA (Scariotto): uno dei dodici apostoli - XX, 74; pag. 318 - XXI, 84; pag. 336

GOMORRA: città della Palestina - XXVI, 40; pag. 410

GRECI: IX, 39; pag. 139 - XXII, 88; pag. 351

GREGORIO: Gregorio I, papa - X, 75; pag. 159

GUANTO: Gand, città delle Fiandre - XX, 46; pag. 314

GUASCOGNA: contea francese - XX, 66; pag. 318

GUIDO (Cavalcanti): poeta fiorentino - XI, 97; pag. 177

GUIDO DA CASTEL: della famiglia dei Roberti di Reggio Emilia - XVI, 125; pag. 259

GUIDO DA PRATA: nobile faentino - XIV, 104; pag. 225

GUIDO DEL DUCA: nobile ravennate - XIV, 81; pag. 222

GUIDO DI CARNIGNA: dei conti di Carnegna, nel Montefeltro - XIV, 98; pag. 224

GUIDO GUINIZELLI: poeta bolognese - XXVI, 92; pag. 417

GUIGLIELMO: Guglielmo VII, marchese di Monferrato - VII, 134; pag. 116

GUIGLIELMO: Guglielmo Aldobrandeschi, conte di Santaflora - XI, 59; pag. 175

GUITTONE (d'Arezzo): poeta - XXIV, 56; pag. 378 - XXVI, 124; pag. 418

*

IACOMO: Giacomo II, re di Sicilia - VII, 119; pag. 115

IACOPO: Giacomo, apostolo - XXXII, 76; pag. 510

IARBA: re di Libia - XXXI, 72; pag. 495
IERO: Ebro, fiume della Spagna - XXVII, 3; pag. 423
IDIO: (cfr. Dio) - XIII, 117; pag. 208
IERUSALÈM: Gerusalemme - II, 3; pag. 23
IERUSALEMME: Gerusalemme - XXIII, 29; pag. 361
ILERDA: Lérida, città spagnola - XVIII, 101; pag. 289
LIÒN: la rocca di Troia (cfr. Troia) - XII, 62; pag. 187
INDI: Indiani (cfr. Iodo) - XXXII, 41; pag. 507
INDO: Indi, Indiani - XXVI, 21; pag. 408
INGHILTERRA: VII, 131; pag. 116
IOCASTA: Giocasta, moglie di Laio e madre di Edipo - XVIII, 136; pag. 346
JORDAN: Giordano, fiume della Palestina - XVIII, 135; pag. 292
IOSUÈ: Giosuè, condottiero ebraico - XX, 111; pag. 322
IPOCRATE: Ippocrate, medico greco - XXIX, 137; pag. 467
ISMENÈ: Ismene, figlia del re Edipo - XXII, 111; pag. 352
ISMENO: fiume della Beozia - XVIII, 91; pag. 288
ISPAGNA: Spagna - XVIII, 102; pag. 289
ISRAEL: Israele - II, 46; pag. 27
ITALIA: VI, 76; pag. 95 - VI, 124; pag. 99 - VII, 95; pag. 113 - XIII, 96; pag. 208 - XX, 67; pag. 318 - XXX, 86; pag. 481
IUSTINIANO: Giustiniano, imperatore di Bisanzio - VI, 89; pag. 96

*

LACEDEMONA: Sparta - VI, 139; pag. 100
LACHESIS: Lachesi, una delle tre Parche - XXV, 79; pag. 401
LANGIA: Langia, fonte greca - XXII, 112; pag. 352
LATIN: con il significato di Italiani - VII, 16; pag. 105
LATONA: madre di Apollo e di Diana - XX, 131; pag. 322
LAVINA: Lavinia, figlia del re Latino - XVII, 37; pag. 266
LEANDRO: amante di Ero - XXVIII, 73; pag. 446
LEMOSE: Giraut de Bornelh-poeta provenzale nato nel Lemosino - XXVI, 120; pag. 418
LERICE: Lerici, cittadina ligure - III, 49; pag. 43
LETÈ: fiume del paradiso terrestre - XXVI, 108; pag. 417 - XXVIII, 130; pag. 451 - XXX, 143; pag. 484 - XXXIII, 96; pag. 528 - XXXIII, 123; pag. 531

LEVÌ: Levi, tribù sacerdotale di Israele - XVI, 132; pag. 259
LIA: prima moglie di Giacobbe - XXVII, 101; pag. 432
LIBANO: XXX, 11; pag. 471
LIBRA: o Bilancia, costellazione - XXVII, 3; pag. 423
LICURGO: re di Nemea - XXVI, 94; pag. 417
LILLA: Lille, città francese - XX, 46; pag. 314
LIZIO: signore di Valbona, in Romagna - XIV, 97; pag. 224
LOMBARDO: con il significato di «italiano» - XVI, 126; pag. 259
LUCA: evangelista - XXI, 7; pag. 327
LUCIA: martire siracusana - IX, 55; pag. 139
LUIGI: nome frequente nei re della dinastia dei Capetingi - XX, 50; pag. 314

*

MADIAN: regione della Palestina - XXIV, 126; pag. 386
MAGGIOR FORTUNA: figurazione astrologica - XIX, 4; pag. 295
MANFREDI: figlio di Federico II, re di Puglia e di Sicilia - III, 112; pag. 50
MANTOVA: VI, 72; pag. 95
MANTOVANO: Virgilio, cfr. - VI, 74; pag. 95 - VII, 86; pag. 113
MARCEL: Caio Claudio Marcello, console romano - VI, 125; pag. 99
MARCHESE (degli Argogliosi): podestà di Faenza - XXIV, 31; pag. 376
MARCO (Lombardo): uomo di corte - XVI, 46; pag. 250 - XVI, 130; pag. 259
MARDOCEO: Mardocheo, personaggio biblico - XVII, 29; pag. 265
MAREMMA: V, 134; pag. 84
MARGHERITA (di Borgogna): moglie di Carlo I d'Angiò - VII, 128; pag. 116
MARIA (di Eleazaro): donna ebrea - XXIII, 30; pag. 361
MARIA: Vergine, madre di Gesù - III, 39; pag. 42 - V, 101; pag. 80 - VIII, 37; pag. 122 - X, 50; pag. 155 - XII, 50; pag. 202 - XVIII, 100; pag. 289 - XX, 19; pag. 312 - XXII, 142; pag. 356 - XXXIII, 6; pag. 519
MARSILIA: Marsiglia, città francese - XVIII, 102; pag. 289
MARTE: dio pagano - XII, 31; pag. 185
MARTE: pianeta - II, 14; pag. 24
MARZIA: moglie di Catone - I, 79; pag. 16 - I, 85; pag. 16
MARZUCCO (degli Scornigiani): nobile pisano - VI, 18; pag. 88

MATELDA: XXXIII, 119; pag. 531
 MELAN: Milano - XVIII, 120; pag. 290
 MELANESE: milanese - VIII, 80; pag. 127
 MELEAGRO: figlio del re di Caledonia - XXV, 22; pag. 392
 METELLO: Lucio Cecilio Metello, tribuno romano - IX, 138; pag. 148
 MICHELE: arcangelo - XIII, 51; pag. 202
 MICOL: Micol, figlia di Saul - X, 68; pag. 159 - X, 72; pag. 159
 MIDA: mitico re della Frigia - XX, 106; pag. 322
 MINERVA: dea pagana - XXX, 68; pag. 479
 MINOS: Minosse, giudice infernale - I, 77; pag. 16
 MIRA: borgo nei pressi di Padova - V, 79; pag. 79
 MOISÈ: Mosè, profeta ebraico - XXXII, 80; pag. 511
 MOLTA: Moldava, fiume della Boemia - VII, 99; pag. 113
 MONALDI: famiglia guelfa di Orvieto - VI, 107; pag. 97
 MONFERRATO: VII, 136; pag. 116
 MONTECCHI: antica famiglia veronese - VI, 106; pag. 97
 MONTEFELTRO: (cfr. Bonconte da)
 MONTONE: o Ariete, costellazione - VIII, 134; pag. 130
 MORROCCO: Marocco - IV, 139; pag. 68
 MUSE: divinità protettrici delle arti e delle scienze nella mitologia pagana; in Dante invocate come protettrici della poesia - I, 8; pag. 7 - XXII, 102; pag. 352

*

NAIADE: Naiadi, ninfe dei fiumi e delle fonti - XXXIII, 49; pag. 522
 NAPOLI: III, 27; pag. 40
 NASETTO: Filippo III l'Ardito, re di Francia, detto il - VII, 103; pag. 114
 NASUTO: Carlo I d'Angiò, re di Napoli, detto il (cfr. Carlo I) - VII, 124; pag. 116
 NELLA: vedova di Forese Donati - XXIII, 87; pag. 368
 NEMRÔT: personaggio biblico, ideatore della torre di Babele - XII, 34; pag. 185
 NICCOLÒ: san, patrono di Bari - XX, 32; pag. 313
 NILO: fiume dell'Egitto - XXIV, 64; pag. 379
 N.N: Nino (o Ugolino) Visconti, nobile guelfo di Pisa - VIII, 53; pag. 123

NIOBÈ: Niobe, figlia di Tantalo, moglie di Anfione, re di Tebe - XII, 37; pag. 185
 NOTI: cittadina ligure - IV, 25; pag. 57
 NORMANDIA: regione francese - XX, 66; pag. 318
 NOTARO: Jacopo da Lentini, detto il poeta - XXIV, 56; pag. 379

*

ODERISI (da Gubbio): celebre miniatore del sec. XIII - XI, 79; pag. 176
 OLIMPO: monte della Tessaglia, sede degli dei; qui nel significato di « paradiso » - XXIV, 15; pag. 376
 OLOFERNE: generale assiro - XII, 59; pag. 187
 OMBERTO (degli Aldobrandeschi): conte di Santafora - XI, 67; pag. 175
 ORESTE: figlio di Agamennone - XIII, 32; pag. 201
 ORIACO: Oriago, borgo nei pressi di Padova - V, 80; pag. 79
 ORSE: Orsa Maggiore e Orsa Minore, costellazioni - IV, 65; pag. 63
 ORSO (degli Alberti): conre - VI, 19; pag. 88
 OTTACCHERO: Ottocaro II, re di Boemia - VII, 100; pag. 114
 OTTAVIAN: Ottaviano Augusto, imperatore romano (cfr. Augusto) - VII, 6; pag. 103

*

PAGAN: Pagani, signori di Faenza - XIV, 118; pag. 226
 PALLADE: Minerva, dea pagana - XII, 31; pag. 185
 PARIGI: XX, 52; pag. 314
 PARISI: Parigi - XI, 81; pag. 176
 PARNASO: monte sacro ad Apollo e alle Muse - XXII, 65; pag. 347 - XXVIII, 141; pag. 452 - XXXI, 141; pag. 500
 PASIFE: Pasifae, moglie di Minosse, re di Creta - XXVI, 41; pag. 410
 PELORO: capo Faro, in Sicilia - XIV, 32; pag. 217
 PERSIO: poeta satirico latino - XXII, 100; pag. 352
 PESCI: costellazione - I, 21; pag. 9
 PETRI: Pietro, apostolo (cfr. Pier e Pietro) - XIX, 99; pag. 304
 PIA (dei Tolomei): - V, 133; pag. 84
 PICCARDA: sorella di Forese Donati - XXIV, 10; pag. 375
 PICHE: Pieridi, le nove figlie di Pierio, re di Tessaglia - I, 11; pag. 7
 PIER: Pietro, apostolo (cfr. Petri e Pietro) - IX, 127; pag. 147
 PIER: Pietro III, re d'Aragona - VII, 125; pag. 116

PIER DALLA BROCCIA: Pierre de la Brosse, celebre medico presso i re di Francia Luigi IX e Filippo III l'Ardito - VI, 22; pag. 88

PIER PETTINAIO: terziario francescano del sec. XIV - XIII, 128; pag. 210

PIER TRAVERSARO: signore di Ravenna - XIV, 98; pag. 224

PIETOLA: Pietole, borgo del mantovano, luogo di nascita di Virgilio - XVIII, 83; pag. 288

PIETRO: apostolo (cfr. Petri e Pier) - XIII, 51; pag. 202 - XXI, 54; pag. 334 - XXXII, 76; pag. 510

PIGMALION: Pigmalione, re di Tiro - XX, 103; pag. 322

PILATO: per indicare Filippo IV il Bello, re di Francia - XX, 91; pag. 321

PIRAMO: giovane babilonese - XXVII, 38; pag. 426 - XXXIII, 69; pag. 526

PISA: VI, 17; pag. 88

PISISTRATO: tiranno di Atene - XV, 101; pag. 241

PLAUTO: poeta comico latino - XXII, 98; pag. 351

PLATO: Platone, filosofo greco - III, 43; pag. 42

PO: XIV, 92; pag. 224 - XVI, 115; pag. 258

POLICLETO: celebre scultore greco - X, 32; pag. 152

POLIDORO: figlio di Priamo, re di Troia - XX, 115; pag. 322

POLINESTOR: Polinestore, re della Tracia - XX, 115; pag. 322

POLLUCE: (cfr. Castore) - IV, 61; pag. 63

PONTI: Ponthieu, contea francese - XX, 66; pag. 318

PRATOMAGNO: monte dell'Appennino - V, 116; pag. 82

PROENZA: Provenza, regione francese - VII, 126; pag. 116

PROSERPINA: figlia di Giove e di Cerere, diventata regina dell'Averno - XXVIII, 50; pag. 442

PROVENZAN SALVANI: capo dei ghibellini di Toscana - XI, 121; pag. 179

PUGLIA: VII, 126; pag. 116

*

RACHEL: Rachele, seconda moglie di Giacobbe - XXVII, 104; pag. 432

RENO: fiume della Romagna - XIV, 92; pag. 224

RIFE: Rifei, monti - XXVI, 43; pag. 410

RINIER: Rinieri Paolucci da Calboli, signore guelfo di Forlì - XIV, 88; pag. 224

ROBOAM: Roboamo, figlio di Salomone - XII, 46; pag. 187

ROBOLFO (d'Asburgo): imperatore tedesco - VII, 94; pag. 113

ROMA: VI, 112; pag. 98 - XVI, 106; pag. 257 - XVI, 127; pag. 259 - XVIII, 80; pag. 287 - XXI, 89; pag. 337 - XXIX, 115; pag. 466 - XXXII, 102; pag. 513

ROMAGNA: V, 69; pag. 78 - XV, 44; pag. 234

ROMAGNUOLI: i Romagnoli - XIV, 99; pag. 224

ROMANE: le donne di Roma - XXII, 145; pag. 356

RUBACONTE: ponte sull'Arno a Firenze - XII, 102; pag. 192

*

SAFIRA: moglie di Anania, personaggio biblico - XX, 112; pag. 322

SANESE: senese - XIII, 106; pag. 208

SANESI: i Senesi - XI, 65; pag. 175

SANLEO: o San Leo, borgo del ducato di Urbino - IV, 25; pag. 57

SANTA CHIESA: la Chiesa cattolica - III, 137; pag. 52 - XXIV, 22; pag. 376

SANTAFIOR: Santaflora, contea degli Aldobrandeschi - VI, 111; pag. 97

SAN ZENO: chiesa di Verona - XVIII, 118; pag. 290

SAPIA: nobildonna senese - XIII, 109; pag. 208

SARDI: abitanti della Sardegna - XVIII, 81; pag. 287

SARDIGNA: Sardegna - XXIII, 94; pag. 369

SATURNO: pianeta - XIX, 3; pag. 295

SAUL: Saul, re d'Israele - XII, 40; pag. 187

SCHIRO: Sciro, isola del mar Egeo - IX, 37; pag. 139

SCIROCCO: vento - XXVIII, 21; pag. 440

SCORPIO: Scorpione, costellazione - XXV, 3; pag. 391

SEGNOR: (cfr. Dio) - XX, 94; pag. 321 - XXI, 72; pag. 336

SENNAAR: pianura della Palestina - XII, 36; pag. 185

SENNACHERIB: Sennacherib, re degli Assiri - XII, 53; pag. 187

SERSE: re persiano - XXVIII, 71; pag. 446

SESTO: cittadina sull'Ellesponto - XXVIII, 74; pag. 446

SPINGE: mostro mitologico - XXXIII, 47; pag. 522

SIENA: V, 134; pag. 84 - XI, 111; pag. 179 - XI, 123; pag. 179

SIESTRI: Sestri Levante, cittadina Ligure - XIX, 100; pag. 304

SIMONDE: poeta greco - XXII, 107; pag. 352

SION: Sion (cfr. Gerusalemme) - IV, 68; pag. 63

SIRE: (cfr. Dio) - XV, 112; pag. 242
 SIRINGA: ninfa amata dal dio Pan - XXXII, 65; pag. 507
 SODDOMA: Sodoma, città della Palestina - XXVI, 40; pag. 410 - XXVI, 79; pag. 415
 SOL: Sole - XXIX, 117; pag. 466 - XXIX, 118; pag. 466
 SORDELLO: trovatore mantovano - VI, 74; pag. 95 - VII, 3; pag. 103 - VII, 52; pag. 107 - VIII, 38; pag. 122 - VIII, 43; pag. 122 - VIII, 94; pag. 129 - IX, 58; pag. 139
 SPIRITO SANTO: XX, 98; pag. 321
 STAZIO: poeta epico latino - XXI, 91; pag. 337 - XXII, 25; pag. 344 - XXIV, 119; pag. 386 - XXV, 29; pag. 392 - XXV, 32; pag. 394 - XXVII, 47; pag. 427 - XXXII, 29; pag. 505 - XXXIII, 134; pag. 532

*

TALAMONE: porto presso Orbetello, sul Tirreno - XIII, 152; pag. 212
 TAMIRI: regina degli Sciti - XII, 56; pag. 187
 TARPEA: rupe, dove si custodiva l'erario pubblico a Roma - IX, 137; pag. 148
 TAUMANTE: padre di Iride, che rappresenta l'arcobaleno - XXI, 50; pag. 334
 TAURO: Toro, costellazione - XXV, 3; pag. 391
 TEBAN: i Tebani - XVIII, 93; pag. 288
 TEBE: città - XXI, 92; pag. 337 - XXII, 89; pag. 351
 TEMI: figlia di Urano e della Terra - XXXIII, 47; pag. 522
 TEMPIO: ordine cavalleresco dei Templari - XX, 93; pag. 321
 TERENCE: poeta comico latino - XXII, 97; pag. 351
 TESEO: mitico re di Atene - XXIV, 123; pag. 386
 TETI: madre di Achille - XXII, 113; pag. 352
 TEVERO: Tevere - II, 101; pag. 33
 TIGRI: fiume della Mesopotamia - XXXIII, 112; pag. 529
 TIMBREO: Apollo, dio pagano - XII, 31; pag. 185
 TIREZIA: indovino tebano - XXII, 113; pag. 353
 TISBE: fanciulla babilonese - XXVII, 37; pag. 426
 TITO: Tito Flavio Vespasiano, imperatore romano - XXI, 82; pag. 336
 TITONE: fratello del re troiano Priamo - IX, 1; pag. 135
 TOMMASO: Tommaso d'Aquino, san - XX, 69; pag. 318
 TONSO: Tours, città della Francia. Si allude al papa Martino IV - XXIV, 23; pag. 376

TOSCANA: XI, 110; pag. 179 - XIII, 149; pag. 212 - XIV, 16; pag. 217
 TOSCO: toscano - XIV, 103; pag. 225 - XIV, 124; pag. 226
 TRAIANO: Marco Ulpio Traiano, imperatore romano - X, 76; pag. 159
 TRAVERSARA: antica famiglia di Ravenna - XIV, 107; pag. 225
 TROIA: città - XII, 61; pag. 187
 TURBIA: cittadina del nizzardo - III, 49; pag. 43

*

UBALDIN DELLA PILA: nobile toscano - XXIV, 29; pag. 376
 UGO CIAPPETTA: Ugo Capeto, iniziatore della dinastia francese dei Capetingi - XX, 49; pag. 314
 UGOLIN D'AZZO: nobile toscano - XIV, 105; pag. 225
 UGOLIN DE' FANTOLIN: Ugolino dei Fantolini, nobile di Faenza - XIV, 121; pag. 226
 ULISSE: celebre eroe greco - XIX, 22; pag. 297
 URANIA: musa dell'astronomia nella mitologia pagana: in Dante invocata come protettrice della scienza delle cose sovranaturali - XXIX, 41; pag. 458
 UTICA: città dell'Africa settentrionale - I, 74; pag. 15

*

VAL DI MAGRA: valle della Lunigiana - VIII, 116; pag. 130
 VARIO: Lucio Vario Rufo, letterato latino - XXII, 98; pag. 351
 VENERE: dea pagana - XXV, 132; pag. 404 - XXVIII, 65; pag. 446
 VERDE: Liri o Garigliano, fiume della Campania - III, 131; pag. 52
 VERONA: XVIII, 118; pag. 290
 VINCISLAO: Venceslao, figlio di Ottocaro II di Boemia - VII, 101; pag. 114
 VIRGILIO: poeta latino - II, 61; pag. 30 - III, 74; pag. 46 - VI, 67; pag. 95 - VII, 7; pag. 103 - VIII, 64; pag. 127 - X, 53; pag. 155 - XIII, 79; pag. 206 - XIX, 28; pag. 298 - XXI, 14; pag. 328 - XXI, 101; pag. 338 - XXI, 103; pag. 338 - XXI, 125; pag. 340 - XXII, 10; pag. 343 - XXIII, 130; pag. 372 - XXIV, 119; pag. 386 - XXVII, 20; pag. 424 - XXVII, 118; pag. 434 - XXVII, 126; pag. 434 - XXIX, 56; pag. 459 - XXX, 46; pag. 475 - XXX, 49; pag. 475 - XXX, 50; pag. 475 - XXX, 51; pag. 475 - XXX, 55; pag. 478

*

ZODIACO: fascia circolare del firmamento celeste - IV, 64; pag. 63

Indice delle illustrazioni



- pag. 1 Miniatura (sec. XIV-XV)
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 121 r
- Fregio del frontespizio
Miniatura (sec. XV)
scuola lombardo-ferrarese
"Breviarium Romanum"
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. Palat. 6
- Fregio del I canto
Miniatura (a. 1337) - scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Milano, Biblioteca Trivulziana
Cod. 1080 - f. 36 r
- pag. 7 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 1 - f. 32 r
- pag. 8-9 Affresco
attribuito a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
"I mesi e le occupazioni dei mesi"
Padova, Palazzo della Ragione
(particolari)
- pag. 11 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 204 - f. 95 v
- pag. 12-13 Miniatura (a. 1416)
POI E JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 113 v
- pag. 14 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 3 r
- Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Inferno
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 2 r
- pag. 15 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 62 r
- pag. 16 Miniatura (sec. XV) - scuola fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.3 - f. 83 r
- pag. 17 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 63 r

- pag. 18-19 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r
- pag. 20 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r
- Fregio del II canto
Miniatura (sec. XIII)
"Trattati" di Claudio Galeno
Cesena, Biblioteca Malatestiana
Ms. D. XXV. 1 - f. 155 r
- pag. 23 Miniatura (metà sec. XV) - scuola lombarda
"I Trionfi" di Francesco Petrarca
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 3943 - f. 191 r
- pag. 24 Miniatura (sec. XIII) - scuola franco-gotica
"Libro de Lapidario"
El Escorial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo
Ms. h. I. 15 - f. 57 v
- pag. 25 Miniatura (sec. XIII) - scuola franco-gotica
"Libro de Lapidario"
El Escorial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo
Ms. h. I. 15 - f. 11 r
- pag. 26 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 99 v
- pag. 27 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 100 r
- pag. 28-29 Miniatura (fine sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vit. 23-2 - f. 76 r
- pag. 30 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua
- pag. 31 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua
- pag. 32 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 65 r; f. 65 v



- pag. 33 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 65 v
- pag. 35 Miniatura (sec. XIV) - scuola senese-avignonese
"De Arythmetica, De Musica" di Severino Boezio
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. V. A. 14 - f. 47 r
- pag. 36 Miniatura (a. 1472)
La Commedia, Purgatorio
Manchester, John Rylands Library
- Fregio del III canto
Miniatura (sec. XIII-XIV) - scuola bolognese
"Biblia"
El Escorial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo
Ms. a. I. 5 - f. 388 r
- pag. 39 Miniatura (prima metà sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 215 - f. 78 v
foto Agenzia Scala
- pag. 40-41 Dipinto su tavola
ENGUERRAND CHARONTON (c. 1410-c.1466)
"Incoronazione della Vergine"
Villeneuve-lès-Avignon, Ospizio
(particolare)
- pag. 42 Miniatura (a. 1167-1195)
"Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg
Ricostruzione del canonico Joseph Walter
secondo l'originale distrutto nel 1870
Strasburgo, Biblioteca Municipale
Tavola IX
- pag. 43 Miniatura (a. 1167-1195)
"Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg
Ricostruzione del canonico Joseph Walter
secondo l'originale distrutto nel 1870
Strasburgo, Biblioteca Municipale
Tavola XIX
- pag. 44-45 Dipinto su tavola
TURONE DA VERONA (seconda metà sec. XIV)
"Trinità"
Verona, Museo di Castelvecchio
- pag. 46 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 102 v
- pag. 47 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 103 v
- pag. 48 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 63 r

pag. 49 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 64 r

pag. 50 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola francese
"La vita degli uomini illustri" di Giovanni Boccaccio
Londra, British Museum
Ms. Royal 20 C. V - f. 160 r

pag. 51 Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
"La vita degli uomini illustri" di Giovanni Boccaccio
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 190 - f. 175 r

pag. 52 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 67 v

Fregio del IV canto
Miniatura (prima metà sec. XIV)
scuola della Francia meridionale
"Biblia"
Tolosa, Biblioteca Municipale
Ms. 15 - f. 252 v

pag. 55 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 106 r

pag. 56 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 57 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 58 Miniatura (a. 1167-1195)
"Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg
Ricostruzione del canonico Joseph Walter
secondo l'originale distrutto nel 1870
Strasburgo, Biblioteca Municipale
Tavola V

pag. 59 Miniatura (a. 1167-1195)
"Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg
Ricostruzione del canonico Joseph Walter
secondo l'originale distrutto nel 1870
Strasburgo, Biblioteca Municipale
Tavola V

pag. 60-61 Miniatura (a. 1416)
POL e JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 14 v

pag. 62 Miniatura (metà sec. IX)
"Fenomeni" di Arato
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. Lat. Q. 79 - f. 16 v

pag. 63 Miniatura (metà sec. IX)
"Fenomeni" di Arato
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. Lat. Q. 79 - f. 3 v

Miniatura (metà sec. IX)
"Fenomeni" di Arato
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. Lat. Q. 79 - f. 82 v

pag. 64 Affresco
attribuito a NARDO (sec. XIV) e
ANDREA ORCAGNA (seconda metà sec. XIV)
"Giudizio finale"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi
(particolare)

pag. 65 Affresco
attribuito a NARDO (sec. XIV) e
ANDREA ORCAGNA (seconda metà sec. XIV)
"Giudizio finale"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi
(particolare)

pag. 66 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 67 r

pag. 67 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 68 v

Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 69 v

pag. 68 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 108 v

Fregio del V canto
Miniatura (seconda metà sec. XV) - scuola napoletana
"Breviarium Romanum"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. 1. B. 23 - f. 182 v

pag. 71 Miniatura
seguace di NICCOLÒ DA BOLOGNA (fine sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. B. 25 - f. 46 r

pag. 72 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 70 r

pag. 72 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - l. 70 r

Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 70 v

Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 70 v

pag. 73 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - l. 71 r

pag. 74- Dipinto su tavola
75 HIERONYMUS BOSCH (c. 1450-1516)
"Tavola dei peccati mortali"
Madrid, Museo del Prado
(particolari)

pag. 76- Dipinto su tavola
77 DIERIC BOUTS (c. 1415-1475)
"Giudizio Universale"
Lille, Palazzo delle Belle Arti
(particolare)

pag. 78 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 63 r

pag. 79 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 66 v

pag. 80 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 66 v

pag. 81 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 68 r

pag. 82- Dipinto su tavola
83 scuola veneziana (sec. XIV)
"Pala d'altare della Vergine Maria"
Londra, National Gallery

pag. 84 Dipinto su tavola (1473)
SANO DI PIETRO (a. 1406-1481)
"Nozze gentilizie"
Copertina in legno di una Gabella
Siena, Archivio di Stato

Fregio del VI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Bibbia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 401 r

pag. 87 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 88- Miniatura (sec. X-XI) - scuola bizantina
89 "Scala Paradisi" di San Giovanni Climaco
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Gr. 394 - f. 41 r; f. 41 v; f. 42 r

pag. 90- Miniatura (metà sec. XIV)
91 scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 72 r; f. 72 v; f. 74 r; f. 73 r

pag. 92- Miniatura (a. 1372) - scuola parigina
93 "Politica" di Aristotile
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 11201 - 11202 - f. 1 v; f. 2 r

pag. 94 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 109 r

pag. 95 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. III v; f. 112 r

pag. 96- Affresco
97 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)

pag. 98 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (? - c. 1348)
"Allegoria del Cattivo Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 99 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (? - c. 1348)
"Allegoria del Cattivo Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 100 Miniatura (a. 1335-1340) - scuola toscana
"Poemata" di Convelevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6, E. IX - f. 11 r; f. 11 v



Fregio del VII canto
Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola probabilmente lombarda
"Breviarium Romanum"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. I. B. 52 - f. 167 r

pag. 103 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 104 Miniatura (sec. XI) - scuola bizantina
"Omèlie sulla Vergine" di Giacomo Monaco
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Gr. 1162 - f. 82 v

pag. 105 Miniatura (sec. XI) - scuola bizantina
"Omèlie sulla Vergine" di Giacomo Monaco
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Gr. 1162 - f. 30 v

pag. 106-107 Miniatura (a. 1373) - scuola parigina
"Etica" di Aristotile
L'Aja, Museo Meermannno Westreenianum
Ms. 10. D. I. - f. 24 v; f. 37 r; f. 126 r

pag. 108-109 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola francese
"Livres du Trésor" di Brunetto Latini
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 160 - f. 82 r

pag. 110 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 115 r

pag. 111 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 117 v

pag. 112 Miniatura (sec. XIV) - scuola bolognese
"Gratianus. Decretum"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. XII. A. I. - f. 1 r

pag. 113 Miniatura (sec. XIV) - scuola bolognese
"Iustinianus. Institutiones"
Padova, Biblioteca Capitolare
Ms. B. 18 - f. 78 r

pag. 114-115 Miniatura (sec. XIV) - scuola bolognese
"Iustinianus. Digestum"
Padova, Biblioteca Capitolare
Ms. C. 9

pag. 116 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

Fregio dell'VIII canto
Miniatura (sec. XIV)
"Biblia Sacra"
Bologna, Collegio di Spagna
Cod. B. II. 4 - f. 85 r

pag. 119 Affresco
attribuito a GIOTTO (c. 1266-1337) o alla sua scuola
"I mesi e le occupazioni dei mesi"
Padova, Palazzo della Ragione
(particolare)

pag. 121 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Giudizio Universale"
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolare)
foto Agenzia Arte e Colore

pag. 122 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 123 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 124-125 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Giudizio Universale"
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolare)
foto Agenzia Arte e Colore

pag. 126 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 76 r; f. 76 v

pag. 127 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 77 r

pag. 128 Miniatura (fine sec. XIII) - scuola francese
"Liber Floridus" di Lamberto
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. Voss. Lat. F. 31 - f. 137 v

pag. 129 Miniatura (fine sec. XIII) - scuola francese
"Liber Floridus" di Lamberto
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. Voss. Lat. F. 31 - f. 210 v; f. 210 r

pag. 131 Affresco
AMBROGIO LORENZETTI (? - c. 1348)
"Allegoria del Buon Governo"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolare)
foto Bevilacqua

- pag. 132 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 73 r
- Fregio del IX canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 397 v
- pag. 135 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Purgatorio
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 32 v
- pag. 136-137 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
"Tacuinum sanitatis"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N.A.L. 1673 - f. 89 v; f. 90 v; f. 91 r
- pag. 138 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 118 r
- pag. 139 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 120 v; f. 121 r
- pag. 140-141 Dipinto su tavola
Anonimo pittore spagnolo conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI ESTIMARIU" (sec. XIV)
Madrid, Museo del Prado
- pag. 142 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 70 v
- pag. 143 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 74 r
- pag. 144 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 78 r
- pag. 145 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 79 r
- pag. 146-147 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)



- pag. 148 Miniatura (sec. XV) - scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 39 - f. 182 v
foto Agenzia Scala
- Fregio del X canto
Miniatura (sec. XIII-XIV) - scuola bolognese
"Biblia"
El Escorial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo
Ms. a. I. 5
- pag. 151 Miniatura (sec. XV) - scuola lombarda tardo-gotica
La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 39 - f. 185 r
foto Agenzia Scala
- pag. 152 Miniatura (sec. XV)
attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS"
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Parigi, Biblioteca di Sainte-Geneviève
Ms. 246 - f. 371 v
- pag. 153 Miniatura (sec. XV)
attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS" e alla sua scuola
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
L'Aja, Museo Meermannno Westreenianum
Ms. 10. A. 11 - f. 6 r
- pag. 154 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 124 r
- pag. 155 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 126 v; f. 127 r
- pag. 156-157 Miniatura (sec. XV)
scuola probabilmente fiorentina
"Antifonario"
Perugia, Museo dell'Opera del Duomo
Corale 9 - f. 2 v
- pag. 158-159 Disegni (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 160 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua
- pag. 161 Affresco
LUCA SIGNORELLI (c. 1450-1523)
"Figurazioni dalla Divina Commedia"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolare)
foto Bevilacqua

- pag. 162-163 Miniatura (sec. X)
"Psychomachia" di Prudenzio
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 10073 - f. 121 r; f. 134 r; f. 137 v
- pag. 164 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 75 r
- Fregio dell'XI canto
Miniatura (a. 1320) - scuola napoletana
"Speculum historiale" di Vincenzo di Beauvais
Cava dei Tirreni, Biblioteca dell'Abbazia della S.S. Trinità
Ms. 25 - f. 1 r
- pag. 167 Affresco
MASOLINO DA PANICALE (a. 1384-c. 1447)
"L'Eterno Padre fra gli angeli"
Castiglione Olona, Battistero
- pag. 168-169 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Volgarizzamento della Esposizione del Pater Noster"
di Zuccherio Bencivenni
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. II. VI. 16 - f. 85 r; f. 96 r; f. 99 r; f. 105 r
foto Agenzia Scala
- pag. 170-171 Affresco
attribuito al "MAESTRO DEL
TRIONFO DELLA MORTE" (metà sec. XIV)
"Giudizio Universale"
Pisa, Camposanto Monumentale
(particolari)
foto Bevilacqua
- pag. 172-173 Dipinto su tavola
Anonimo pittore fiammingo conosciuto con il nome di
"MAESTRO DELLA SPES NOSTRA" (fine sec. XV)
"Allegoria della vanità della vita umana"
Amsterdam, Museo Nazionale
- pag. 174 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 77 r; f. 78 r
- pag. 177 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 74 v
- pag. 178 Miniatura (sec. XV) - scuola francese del Nord
"Le livre des vices et des vertus" del frate domenicano Lorens
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Er. 163 - f. 51 r
- pag. 180 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 82 v



- Fregio del XII canto
Miniatura (a. 1320) - scuola napoletana
"Speculum historiale" di Vincenzo di Beauvais
Cava dei Tirreni, Biblioteca dell'Abbazia della S.S. Trinità
Ms. 25 - f. 181 r
- pag. 183 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 130 r
- pag. 184 Miniatura (sec. XI) - scuola inglese
"Raccolta di poesie" attribuite a Caedmon
Oxford, Bodleian Library
Ms. Junius 11 - f. 3 r
- pag. 186 Miniatura (prima metà sec. XV) - scuola francese
"La vita degli uomini illustri" di Giovanni Boccaccio
Londra, British Museum
Ms. Royal 20 C. V. - f. 26 r; f. 30 v; f. 78 v
- pag. 187 Miniatura (sec. XV) - scuola francese del Nord
"Fleur des Histoires" di Jean Mansel
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9231 - f. 116 r
- pag. 188-189 Miniatura (sec. XV)
attribuita al "MAESTRO FRANÇOIS"
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Parigi, Biblioteca di Sainte-Geneviève
Ms. 246 - f. 3 v
- pag. 190 Dipinto su tavola
DUGGIO DI BONINSEGNA (c. 1250-c. 1312)
"Madonna Rucellai"
Firenze, Galleria degli Uffizi
(particolare)
- pag. 192-193 Affresco
LUCA Signorelli (c. 1450-1523)
"Risurrezione della Carne"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolari)
foto Bevilacqua
- pag. 194-195 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 79 r; f. 80 v
- pag. 196 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- Fregio del XIII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PAGINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 145 r

- pag. 199 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 81 v
- pag. 200 Dipinto su tavola
Ignoto maestro fiorentino (sec. XIII)
"San Francesco e altri santi"
Firenze, Chiesa di Santa Croce - Cappella Bardi
(particolare)
- pag. 201 Dipinto su tavola
attribuito alla scuola di Giotto (sec. XIV)
"Le stimmate di San Francesco"
Parigi, Museo del Louvre
(particolare)
- pag. 202 Affresco
Giotto (c. 1266-1337)
"Allegoria dell'invidia"
Padova, Cappella degli Scrovegni
foto Agenzia Arte e Colore
- pag. 203 Affresco
Giotto (c. 1266-1337)
"Allegoria della carità"
Padova, Cappella degli Scrovegni
foto Agenzia Arte e Colore
- pag. 204-205 Dipinto su tavola
Anonimo pittore fiammingo conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI ALKMAAR" (sec. XV)
"Le opere di misericordia"
Amsterdam, Museo Nazionale
(particolari)
- pag. 207 Miniatura (sec. XIV)
"MAESTRO DEL BIADAILO"
"Specchio umano" di Domenico Lenzi
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Tempi 3 - f. 58 r
foto Bevilacqua
- pag. 209 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 86 r; f. 86 v
- pag. 210 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 133 r
- pag. 211 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 136 r
- pag. 212 Affresco
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"I funerali della Vergine"
Siena, Palazzo Pubblico
(particolare)
foto Bevilacqua



Fregio del XIV canto
Miniatura (fine sec. XIII) - scuola veneta
"Descriptio Terrae Sanctae" di Burchardus Theutonicus
Padova, Biblioteca del Seminario
Ms. 74 - f. 1 r

- pag. 215 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 84 r
- pag. 216-217 Miniatura (inizio sec. XIV) - scuola fiamminga
"Romanzo di Alessandro"
Oxford, Bodleian Library
Ms. Bodley 264 - f. 43 v; f. 20 v
- pag. 218-219 Miniatura (sec. XIV) - scuola lombarda
"Tacuinum sanitatis"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. N.A.L. 1673 - f. 83 r; f. 85 r
- pag. 220-221 Dipinto su tavola
Anonimo pittore fiammingo conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI ALKMAAR" (sec. XV)
"Le opere di misericordia"
Amsterdam, Museo Nazionale
(particolari)
- pag. 222-223 Affresco
attribuito a MATTEO GIOVANNETTI DA VITERBO (sec. XIV)
"Scene di caccia"
Avignone, Palazzo dei Papi - Camera del Cervo
(particolari)
- pag. 224-225 Miniatura (sec. XIV) - scuola tedesca
"Poesie dei Minnesänger" raccolte dallo zurighese Rüdiger Manesse
Heidelberg, Biblioteca Universitaria
Ms. Pal. Germ. 848 - f. 13 r; f. 271 r
- pag. 226-227 Affresco
SIMONE MARTINI (c. 1285-1344)
"San Martino armato cavaliere"
Assisi, Basilica Inferiore - Cappella di San Martino
(particolari)
- pag. 228 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 84 v
- Fregio del XV canto
Miniatura (inizio sec. XIV) - scuola bolognese
"Biblia Sacra"
Cava dei Tirreni, Biblioteca dell'Abbazia della S.S. Trinità
Ms. 33 - f. 392 v
- pag. 231 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 86 r

pag. 232- Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
233 "Livre de la propriété des choses"
di Bartolomeo l'Inglese
Cambridge, Fitzwilliam Museum
Ms. Fitz. 251 - f. 135 r; f. 169 v; f. 190 v
Riprodotti con il permesso
dei Syndics del Fitzwilliam Museum

pag. 234- Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
235 "Le Roman de la Rose"
di Guillaume de Lorris e Jean de Meun
Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca
Ms. 2592 (Hohend. F. 37) - f. 8 v; f. 2 v; f. 3 r

pag. 236- Affresco
237 attribuito a JACOPO TORRITI (fine sec. XIII)
"Raffigurazioni di angeli"
Assisi, Basilica Superiore

pag. 239 Miniatura (a. 1383)
scuola probabilmente fiorentina
"Somnium Scipionis"
Oxford, Bodleian Library
Ms. Can. Class. Lat. 257 - f. 1 v

pag. 240- Miniatura (metà sec. XIV)
241 scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 90 r; f. 90 v

pag. 242 Incisione (a. 1497)
PIERO QUARENGHI (Venezia)
La Commedia, Purgatorio
Milano, Biblioteca Trivulziana

pag. 243 Incisione (a. 1487)
BONINO DE BONINIS (Brescia)
La Commedia, Purgatorio
Milano, Biblioteca Trivulziana

pag. 244 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 139 r

Fregio del XVI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 356 r

pag. 247 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 142 r

pag. 248- Miniatura (metà sec. XIV)
249 scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 91 r; f. 91 v

pag. 250- Miniatura (prima metà sec. XIII)
251 scuola romanica dell'Italia meridionale
"Exultet"
Salerno, Biblioteca Capitolare
Rotulo membranaceo

pag. 252- Dipinto su tavola
253 HUBERT (?-1426) e JAN VAN EYCK (c. 1400 - c. 1441)
"L'Adorazione dell'Agnello Mistico"
Gand, Cattedrale di Saint-Bavon - Cappella Vijd

pag. 254- Miniatura (prima metà sec. XIII)
255 scuola romanica dell'Italia meridionale
"Exultet"
Salerno, Biblioteca Capitolare
Rotulo membranaceo

pag. 256- Affresco
257 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli
(particolari)

pag. 258- Affresco
259 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli
(particolari)

pag. 260 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 87 r

Fregio del XVII canto
Miniatura (prima metà sec. XIV) - scuola fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Parma, Biblioteca Palatina
Ms. 3285 - f. 31 r

pag. 263 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 89 r

pag. 264- Miniatura (sec. XIII) - scuola tedesca
265 "Eneide" di Virgilio
Tübingen Biblioteca di Stato - Fondo culturale prussiano
Ms. Germ. fol. 282 - f. 14 v; f. 27 v; f. 50 v

pag. 266- Miniatura (sec. XV) - scuola fiamminga
267 "Eneide" di Virgilio
L'Aja, Biblioteca Reale
Ms. 76. E. 21. III - f. 181 r; f. 231 r

pag. 268- Miniatura (a. 1167-1195)
269 "Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg
Ricostruzione del canonico Joseph Walter
secondo l'originale distrutto nel 1870
Strasburgo, Biblioteca Municipale
Tavola XL

- pag. 270 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 145 r
- pag. 271 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 147 v
- pag. 272 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"I comandamenti d'amore"
Firenze, Museo San Marco
- pag. 273 Dipinto su tavola
BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"La ruota simbolica"
Firenze, Museo San Marco
- pag. 275 Dipinto su tavola (a. 1465)
DOMENICO DI MICHELINO (a. 1417-1491)
"La montagna del Purgatorio"
Firenze, Chiesa di Santa Maria del Fiore
(particolare)
- pag. 276 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 90 v
- Fregio del XVIII canto
Miniatura (sec. XIV)
"Biblia"
Treviso, Biblioteca Comunale
Ms. 253 - f. 53 r
- pag. 279 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 280-281 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 282-283 Miniatura (sec. XV) - scuola fiamminga
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9005-9006 - f. 287 v; f. 10 v
- pag. 284-285 Affresco
Anonimo pittore romanico-spagnolo conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI LLUSSANÉS" (inizio sec. XIII)
"La visitazione di Maria ad Elisabetta"
Vich, Museo Vescovile
(particolare del frontale di Llussa)
- pag. 286-287 Miniatura (sec. XIV) - scuola francese
"Le livre de Boèce en consolation"
Montpellier, Biblioteca della Facoltà di Medicina
Ms. H. 43 - f. 4 v; f. 9 v; f. 22 v



- pag. 288-289 Miniatura (c. 1376) - scuola parigina
"Etica" di Aristotile
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9505-9506 - l. 24 r; f. 132 r; f. 198 v
- pag. 290-291 Miniatura (a. 1372) - scuola parigina
"Politique d'Aristote"
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 11201-11202 - f. 138 r
- pag. 292 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 148 r
- Fregio del XIX canto
Miniatura (fine sec. XIII) - scuola veneta
"Descriptio Terrae Sanctae" di Burchardus Theutonicus
Padova, Biblioteca del Seminario
Ms. 74 - f. 14 r
- pag. 295 Miniatura (inizio sec. IX) - scuola tedesca
"Liber calculatorius"
Monaco, Biblioteca Regionale Bavarese
Ms. Lat. 210 - f. 113 v
- pag. 296-297 Affreschi
probabilmente di GIOTTO (c. 1266-1337) o della sua scuola
"I mesi e le occupazioni dei mesi"
Padova, Palazzo della Ragione
(particolari)
- pag. 298-299 Miniatura (a. 1408) - scuola tedesca
"Liber cosmographiae"
Cambridge, Trinity College
Ms. R. 15-21 - f. 31 v; f. 35 v; f. 37 v; f. 44 v; f. 50 v
- pag. 300-301 Affresco
Anonimo pittore spagnolo conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI TAHULL" (inizio del sec. XII)
"Il Pantocratore"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
(particolare dell'abside della Chiesa di San Clemente di Tahull)
- pag. 302 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 93 r
- pag. 303 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 95 r
- pag. 304 Dipinto su tavola
Ignoto maestro spagnolo (sec. XIII)
"San Pietro"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
(particolare del paliotto di Bohe dedicato a San Pietro)
- pag. 305 Dipinto su tavola
Ignoto maestro spagnolo (sec. XIII)
"San Pietro"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
(particolare della tavola dell'altare di Os de Tremp)

pag. 307 Mosaico (sec. XII) - scuola bizantina
"San Pietro in trono"
Monreale, Duomo
(particolare)

pag. 308 Miniatura (a. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 93 r

Fregio del XX canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente dell'Italia settentrionale
"Acta S.S. pictis imaginibus adornata"
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 8541 - f. 4 v

pag. 311 Affresco
Ignoto maestro spagnolo (sec. XIII)
"San Nicola da Bari e le tre fanciulle"
Barcellona, Museo d'Arte Catalana
(particolare)

pag. 312- Dipinto su tavola
313 AMBROGIO LORENZETTI (?-c. 1348)
"Storie della vita di San Nicola da Bari"
Firenze, Galleria degli Uffizi

pag. 314- Dipinto su tavola
315 BEATO ANGELICO (c. 1387-1455)
"Storie della vita di San Nicola da Bari"
(particolare della predella del polittico
"Madonna col Bambino, Angeli, Santi")
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

pag. 316- Miniatura (a. 1317) - scuola parigina
317 "Storie della vita di San Dionigi"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Fr. 2091 - f. 111 r; f. 115 r; f. 125 r

pag. 318 Miniatura (metà sec. IX) - scuola carolingia
"Bibbia di Carlo il Calvo"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Lat. 1 - f. 423 r

Miniatura (a. 842-869) - scuola carolingia
"Salterio di Carlo il Calvo"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Lat. 1152 - f. 3 v

pag. 319 Miniatura (a. 849-851) - scuola carolingia
"Vangelo di Lotario"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Lat. 266 - f. 1 v

pag. 320 Miniatura (prima metà sec. XIV) - scuola francese
"Tractatus vari" di Bernardo Guidone
Besançon, Biblioteca Municipale
Ms. 854

pag. 321 Miniatura (prima metà sec. XIV) - scuola francese
"Tractatus vari" di Bernardo Guidone
Besançon, Biblioteca Municipale
Ms. 854

pag. 323 Miniatura (a. 1317) - scuola parigina
"Storie della vita di San Dionigi"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Lat. 13836 - f. 78 v

pag. 324 Miniatura (sec. XIV) - scuola parigina
"Croniques de France"
Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca
Ms. 2564 [Eug. F. 76] - f. 199 r

Fregio del XXI canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Bibbia Sacra"
Torino, Biblioteca già Reale
Ms. Var. 175 - f. 456 r

pag. 327 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 157 r

pag. 329 Dipinto su tavola
SEGNA DI BONAVENTURA (prima metà sec. XIV)
"Giudizio Universale"
Angers, Museo

pag. 330- Dipinto su tavola
331 attribuito a un seguace di GUIDO DA SIENA (sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Grosseto, Museo Diocesano d'Arte Sacra
(particolari)

pag. 332- Dipinto su tavola
333 attribuito a un seguace di GUIDO DA SIENA (sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Grosseto, Museo Diocesano d'Arte Sacra
(particolare)

pag. 334 Affresco
attribuito al "MAESTRO DEL TRIONFO DELLA MORTE" (metà sec. XIV)
"Giudizio Universale"
Pisa, Camposanto Monumentale
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 335 Affresco
attribuito al "MAESTRO DEL TRIONFO DELLA MORTE" (metà sec. XIV)
"Giudizio Universale"
Pisa, Camposanto Monumentale
(particolare)
foto Bevilacqua

pag. 337 Miniatura (sec. XIII) - scuola veneta
"Descriptio Terrae Sanctae" di Burchardus Theutonicus
Padova, Biblioteca del Seminario
Ms. 74 - f. 13 v

pag. 338 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

pag. 339 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

- pag. 340 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 99 r
- Fregio del XXII canto
Miniatura (sec. XIV)
"Biblia"
Assisi, Biblioteca Comunale
Ms. 16 - f. 2 r
- pag. 343 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 100 v
- pag. 344 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 159 v
- pag. 345 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 160 r
- pag. 346 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 97 r
- pag. 347 Miniatura (c. 1360) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Add. 19587 - f. 98 r
- pag. 348-349 Miniatura (sec. XV) - scuola fiamminga
"De Civitate Dei" di Sant'Agostino
Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio
Ms. 9005-9006 - f. 32 v
- pag. 350 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Bucoliche" di Virgilio
Digione, Biblioteca Pubblica
Ms. 493 - f. 45 r
- pag. 351 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Bucoliche" di Virgilio
Digione, Biblioteca Pubblica
Ms. 493 - f. 9 r
- pag. 352-353 Miniatura (sec. X)
"Commedie" di Terenzio
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. Lat. Q. 38 - f. 1 v; f. 10 r; f. 25 r
- pag. 354 Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
"Tebaide" di Stazio
Londra, British Museum
Ms. Burney 257 - f. 4 v



- pag. 355 Miniatura (inizio sec. XV) - scuola francese
"Tebaide" di Stazio
Londra, British Museum
Ms. Burney 257 - f. 67 v; f. 226 v
- pag. 356 Miniatura (a. 1416)
POL E JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 25 v
- Fregio del XXIII canto
Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola probabilmente lombarda
"Breviarium Romanum"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. I. B. 52 - f. 167 r
- pag. 359 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 163 r
- pag. 360 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 103 v
- pag. 361 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 104 r; f. 104 v
- pag. 362-363 Dipinto su tavola
CHERARDO STARNINA (c. 1354 - c. 1413)
"Tebaide"
Firenze, Galleria degli Uffizi
(particolari)
- pag. 364-365 Dipinto su tavola
TADDEO DI BARTOLO (c. 1363-1422)
"Crocefissione"
Copenaghen, Thorvaldsens Museum
(particolare)
- pag. 366 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Volgarizzamento della Esposizione del Pater Noster"
di Zuccherò Bencivenni
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. II. VI. 16 - f. 160 v
foto Agenzia Scala
- pag. 367 Miniatura (sec. XIV) - scuola fiorentina
"Volgarizzamento della Esposizione del Pater Noster"
di Zuccherò Bencivenni
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. II. VI. 16 - f. 150 r
foto Agenzia Scala
- pag. 368-369 Affresco
attribuito alla scuola di GIOTTO (sec. XIV)
"Sposalizio della Vergine"
Pistoia, Chiesa di San Francesco
(particolari)

pag. 371 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)

pag. 372 Miniatura (fine sec. XV) - scuola fiamminga
"Le livre du pèlerinage de la vie humaine"
di Guillaume de Digulleville
Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria
Ms. Fr. 182 - f. 30 v

Fregio del XXIV canto
Miniatura (inizio sec. XV)
scuola fiorentina tardo-gotica
"Breviarium secundum regulam Sancti Benedicti"
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Conv. Soppr. 457 - f. 334 v

pag. 375 Miniatura (inizio sec. XVI)
scuola dell'Italia settentrionale
"Vaticinia de Pontificibus Romanis"
di Gioacchino da Fiore
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Ross. 374 - f. 2 v

pag. 376 Miniatura (inizio sec. XIV)
scuola fiorentina arcaica con influssi francesi
"Rime di poeti antichi"
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 217 [Palat. 418] - f. 16 v

pag. 377 Miniatura (inizio sec. XIV)
scuola fiorentina arcaica con influssi francesi
"Rime di poeti antichi"
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 217 [Palat. 418] - f. 50 r; f. 58 r

pag. 379 Miniatura (inizio sec. XIV)
scuola fiorentina arcaica con influssi francesi
"Rime di poeti antichi"
Firenze, Biblioteca Nazionale
Ms. B. R. 217 [Palat. 418] - f. 18 r; f. 10 v

pag. 380-381 Mosaico (sec. XII) - scuola bizantina
"Creazione degli astri"
Monreale, Duomo
(particolare)

pag. 382-383 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 104 v; f. 105 r

pag. 384-385 Miniatura (sec. X) - scuola tedesca
"De re militari libri" di Vegetio
Leida, Biblioteca dell'Università
Ms. 17 [Periz. F] - f. 47 v; f. 15 v; f. 31 v

pag. 386-387 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 165 v; f. 166 r

pag. 388 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Purgatorio
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 45 r

Fregio del XXV canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
GUGLIELMO GIRALDI
"Biblia Sacra" ("Bibbia della Certosa")
Ferrara, Museo di Schifanoia
Ms. 1 - vol. II - f. 75 r

pag. 391 Miniatura (sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Altona, Biblioteca del Ginnasio
Ms. s. s. - f. 78 r

pag. 392 Dipinto su tavola
DUCCIO DI BONINSEGNA (c. 1250-c. 1312)
"Morte della Vergine"
Siena, Museo dell'Opera del Duomo
(particolare)

pag. 393 Dipinto su tavola
GIOVANNI BARONZIO DA RIMINI (seconda metà sec. XIV)
"Morte della Vergine"
Montpellier, Museo Fabre

pag. 394 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"Angeli che pesano un'anima"
Padova, Museo Civico

pag. 395 Dipinto su tavola
GUARIENTO (seconda metà sec. XIV)
"Angeli che reggono un'anima orante"
Padova, Museo Civico

pag. 396-397 Dipinto su tavola
SIMONE MARTINI (c. 1285-1344)
"Annunciazione"
Anversa, Museo Reale delle Belle Arti

pag. 399 Affresco
MATTEO GIOVANNETTI DA VITERBO (sec. XIV)
"Storie di San Marziale"
Avignone, Palazzo dei Papi - Cappella di San Marziale
(particolari)

pag. 400-401 Affresco (a. 1390-1407 circa) - scuola gotico-internazionale
"Ciclo dei mesi: ottobre e la vendemmia"
Trento, Castello del Buonconsiglio - Torre dell'Aquila
(particolari)

pag. 402 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 169 r

pag. 403 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 171 v

pag. 404 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 110 r

Fregio del XXVI canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente napoletana
"Breviarium Fratrum Minorum"
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. I. B. 24 - f. 21 v

pag. 407 Miniatura (fine sec. XIV) - scuola lombarda
"Facta et dicta memorabilia" di Valerio Massimo
Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca
Ms. 126 [Hist. prof. 597] - f. 134 r; f. 50 r

pag. 408-409 Miniatura (sec. XIII-XIV) - scuola francese
"Livre de chansons anciennes et romant
avec leurs notes de musique" conosciuto
con il nome di "Chansonier de Montpellier"
Montpellier, Biblioteca della Facoltà di Medicina
Ms. H. 196 - f. 63 v; f. 112 r; f. 231 r

pag. 410-411 Miniatura (c. 1370) - scuola parigina
"Opere" di Guillaume de Machaut
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Fr. 1584 - f. D; f. E

pag. 412-413 Miniatura (a. 1335-1340) - scuola toscana
"Poëmata" di Convenevole da Prato
Londra, British Museum
Ms. Royal 6. E. IX - f. 4 v

pag. 414-415 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente bolognese
"Romanzo di Troia" di Benoît de Sainte-Maure
Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca
Ms. 2571 [Eug. F. 67] - f. 53 r; f. 77 r

pag. 416-417 Miniatura (sec. XV) - scuola francese
"Romanzo del Santo Graal"
Digione, Biblioteca Pubblica
Ms. 527

pag. 418 Miniatura (inizio sec. XIV) - scuola francese
"Somme des vices et des vertus"
del frate domenicano Lorenz
Cambridge, St. John's College
Ms. B. 9 - f. 221 v

pag. 419 Miniatura (a. 1250-1275) - scuola parigina
"Roman de la Poire"
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Fr. 2186 - f. I v

pag. 420 Miniatura (sec. XIV)
attribuita a FRANCESCO DA BARBERINO
"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 79 r

Fregio del XXVII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola di PACINO DI BUONAGUIDA
"Biblia Sacra"
Milano, Biblioteca Trivulziana
Ms. 2139 - f. 356 r

pag. 423 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 109 v

pag. 424 Affresco
MARTINO DI BARTOLOMMEO (a. 1389-1435)
"Allegoria della castità"
Siena, Palazzo Pubblico
foto Bevilacqua

pag. 425 Affresco
MARTINO DI BARTOLOMMEO (a. 1389-1435)
"Allegoria della temperanza"
Siena, Palazzo Pubblico
foto Bevilacqua

pag. 426 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 44 v

pag. 427 Miniatura (a. 1497) - scuola fiamminga
"Metamorfosi" di Ovidio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 324 - f. 44 v

pag. 428-429 Affresco
ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Discesa al limbo"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)

pag. 430 Affresco
GIOTTO (c. 1266-1337)
"Il sogno di Gioacchino"
Padova, Cappella degli Scrovegni
(particolare)
foto Agenzia Arte e Colore

pag. 432 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 112 r

pag. 433 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 112 v; f. 113 r

pag. 434 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 175 r



- pag. 435 Miniatura (a. 1474-1482) - scuola ferrarese
La Commedia, Purgatorio
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 176 v
- pag. 436 Miniatura (metà sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Oxford, Bodleian Library
Ms. Can. Ital. 108 - f. 56 v
- Fregio del XXVIII canto
Miniatura (sec. XVI)
"Messale Monastico"
Perugia, Biblioteca Augusta
Ms. 1237 - f. 22 r
- pag. 439 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 440 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 113 v
- pag. 441 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 114 r; f. 115 r
- pag. 442 Affresco
attribuito a un pittore di scuola romana da molti
identificato in JACOPO TORRITI (fine sec. XIII)
"La creazione"
Assisi, Basilica Superiore
(particolare)
- pag. 443 Affresco
attribuito a un pittore di scuola romana da molti
identificato in JACOPO TORRITI (fine sec. XIII)
"La creazione di Eva"
Assisi, Basilica Superiore
(particolare)
- pag. 444-445 Affresco
GIOVANNI DI PAOLO (c. 1403-c. 1482)
"La cacciata dal paradiso terrestre"
New York, Collezione Lehman
foto Giraudon
- pag. 447 Affresco
GIUSEPPE DE' MENABUOI (seconda metà sec. XIV)
"Creazione del mondo"
Padova, Battistero del Duomo
- pag. 449 Mosaico (prima metà sec. XII) - scuola bizantina
"I fiumi del paradiso"
Roma, Chiesa di San Clemente al Celio
(particolare)



- pag. 450 Miniatura (sec. XI) - scuola bizantina
"Omellie sulla Vergine" di Giacomo Monaco
Parigi, Biblioteca Nazionale
Ms. Gr. 1208 - f. 50 r
- pag. 451 Miniatura (sec. XI) - scuola bizantina
"Omellie sulla Vergine" di Giacomo Monaco
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Gr. 1162 - f. 11 v
- pag. 452 Miniatura (sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Modena, Biblioteca Estense
Ms. α. R. 4,8 - f. 85 r
- Fregio del XXIX canto
Miniatura (seconda metà sec. XV)
scuola lombarda tardo-gotica
"Breviarium Romanum"
Bologna, Biblioteca Universitaria
Ms. 337 - f. 152 v
- pag. 455 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 456 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 115 v
- pag. 457 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 116 r
- Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 116 v
- pag. 458 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 116 v
- pag. 459 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 117 r; f. 117 v
- pag. 460-461 Mosaico (sec. VI) - scuola bizantina
"La processione delle Vergini"
"La processione dei Martiri"
Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo
(particolari)
- pag. 463 Affresco (metà sec. XIII) - scuola romanica
"I ventiquattro seniori dell'Apocalisse"
Anagni, Duomo
(particolare)
foto Agenzia Scala

- pag. 464 Miniatura (a. 1416)
POL E JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 17 r
- pag. 466 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 111 r
- pag. 467 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 108 v
- pag. 468 Miniatura (sec. XIV) - scuola giottesca
La Commedia, Purgatorio
Venezia, Biblioteca Marciana
Ms. 276 Cl. IX - f. 49 r
- Fregio del XXX canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente dell'Italia settentrionale
"Acta S.S. pictis imaginibus adornata"
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 8541 - f. 90 v
- pag. 471 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 118 r
- pag. 472- Affresco (sec. XI) - scuola romanica
473 "Giudizio Universale"
Sant'Angelo in Formis - Badia benedettina
(particolari)
- pag. 474- Affresco
475 LUCA Signorelli (c. 1450-1523)
"Risurrezione della Carne"
Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio
(particolari)
foto Bevilacqua
- pag. 476- Affresco
477 attribuito a un discepolo
di PIETRO LORENZETTI (fine sec. XIV)
"L'entrata di Gesù in Gerusalemme"
Assisi, Basilica Inferiore
- pag. 478- Miniatura (sec. XV)
479 La Commedia, Purgatorio
Firenze, Biblioteca Laurenziana
Ms. Plut. 40.1 - f. 194 v; f. 198 v; f. 200 v
- pag. 480 Miniatura (a. 1416)
POL E JEAN DE LIMBOURG
"Très riches heures du duc de Berry"
Chantilly, Museo Condé
Ms. 65 - f. 2 v
- pag. 482- Affresco
483 PIETRO CAVALLINI (sec. XIII-XIV)
"Giudizio Universale"
Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere
(particolari)



- pag. 484 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 118 r
- Fregio del XXXI canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Bibbia latina" ("Bibbia Hamilton")
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 487 Miniatura (sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Modena, Biblioteca Estense
Ms. α. R. 4.8 - f. 87 v; f. 89 v
- pag. 488- Affresco
489 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 490- Affresco
491 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"Missione e Trionfo della Chiesa"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolare)
- pag. 492- Affresco
493 PIETRO LORENZETTI (?-1348)
"Martirio francescano"
Siena, Chiesa di San Francesco
(particolari)
- pag. 494- Affresco
495 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 496- Affresco
497 ANDREA DI BONAIUTO (metà sec. XIV)
"La glorificazione della Sapienza"
Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella
Cappella degli Spagnoli
(particolari)
- pag. 498- Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
499 La Commedia, Purgatorio
Holkham Hall, Lord Leicester Library
Ms. Holkham 514 - f. 107 r
- pag. 500 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 121 r
- Fregio del XXXII canto
Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Bibbia latina" ("Bibbia Hamilton")
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 503 Disegno (c. 1480-1490)
SANDRO BOTTICELLI (a. 1445-1510)
La Commedia, Purgatorio
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato

- pag. 504 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 125 r
- Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 123 v
- pag. 505 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 123 v
- Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 124 r
- pag. 506-507 Miniatura (sec. XIII-XIV) - scuole diverse
La Commedia, Purgatorio
Napoli, Biblioteca Nazionale
Ms. XIII. C. 1. - f. 120 r; f. 133 r
- pag. 508-509 Affresco
attribuito alla scuola
di PIETRO CAVALLINI (fine sec. XIV)
"Cristo affida a San Pietro la città di Roma"
Napoli, Duomo - Cappella Minutolo
- pag. 510-511 Affresco
Ignoto pittore di scuola bizantina (sec. XIII)
"Storie di San Silvestro"
Roma, Chiesa dei S.S. Quattro Coronati
Oratorio di San Silvestro
(particolari)
- pag. 512-513 Affresco
Ignoto pittore di scuola bizantina (sec. XIII)
"Storie di San Silvestro"
Roma, Chiesa dei S.S. Quattro Coronati
Oratorio di San Silvestro
(particolari)
- pag. 514-515 Miniatura (sec. XIV) - scuola napoletana
"Biblia latina" ("Bibbia Hamilton")
Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato
- pag. 516 Affresco
Ignoto pittore di scuola bolognese (sec. XIV)
"Apocalisse"
Pomposa, Chiesa abbaziale
(particolare)
- Fregio del XXXIII canto
Miniatura (sec. XIV)
scuola probabilmente dell'Italia settentrionale
"Acta S.S. pictis imaginibus adornata"
Roma, Biblioteca Vaticana
Ms. Vat. Lat. 8541 - f. 90 v
- pag. 519 Miniatura (sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Modena, Biblioteca Estense
Ms. α. R. 4.8 - f. 90 v

- pag. 521 Dipinto su tavola
HUBERT VAN EYCK (? - 1426)
"Crocifissione" e "Giudizio Universale"
New York, Metropolitan Museum of Art - Fondo Fletcher
- pag. 522 Dipinto su tavola (a. 1505)
Anonimo pittore svizzero conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI BERNA" (fine sec. XV - inizio sec. XVI)
"La Messa della Morte"
Bern, Museo d'Arte
- pag. 523 Dipinto su tavola (a. 1505)
Anonimo pittore svizzero conosciuto con il nome di
"MAESTRO DI BERNA" (fine sec. XV - inizio sec. XVI)
"Incontro dell'esercito della Vita e della Morte"
Bern, Museo d'Arte
- pag. 524-525 Miniatura (fine sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Madrid, Biblioteca Nazionale
Vit. 23-2 - f. 151 r
- pag. 526 Mosaico (sec. XIV) - scuola bizantina
"Discesa al limbo"
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
(particolare della valva destra di un dittico)
- pag. 527 Mosaico (sec. XIV) - scuola bizantina
"Crocefissione"
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
(particolare della valva destra di un dittico)
- pag. 528 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 124 v
- Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 125 v
- pag. 529 Miniatura (metà sec. XIV)
scuola probabilmente fiorentina
La Commedia, Purgatorio
Londra, British Museum
Ms. Eg. 943 - f. 126 r
- pag. 530 Affresco (a. 1280)
Ignoto pittore di scuola abruzzese (sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano
(particolare)
- pag. 531 Affresco (a. 1280)
Ignoto pittore di scuola abruzzese (sec. XIII)
"Giudizio Universale"
Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano
(particolare)
- pag. 532 Miniatura (sec. XIV)
La Commedia, Purgatorio
Modena, Biblioteca Estense
Ms. α. R. 4.8 - f. 92 v

Indice generale

Canto I	pag. 5
Canto II	„ 21
Canto III	„ 37
Canto IV	„ 53
Canto V	„ 69
Canto VI	„ 85
Canto VII	„ 101
Canto VIII	„ 117
Canto IX	„ 133
Canto X	„ 149
Canto XI	„ 165
Canto XII	„ 181
Canto XIII	„ 197
Canto XIV	„ 213
Canto XV	„ 229
Canto XVI	„ 245
Canto XVII	„ 261
Canto XVIII	„ 277
Canto XIX	„ 293
Canto XX	„ 309
Canto XXI	„ 325
Canto XXII	„ 341
Canto XXIII	„ 357
Canto XXIV	„ 373
Canto XXV	„ 389
Canto XXVI	„ 405
Canto XXVII	„ 421
Canto XXVIII	„ 437
Canto XXIX	„ 453
Canto XXX	„ 469
Canto XXXI	„ 485
Canto XXXII	„ 501
Canto XXXIII	„ 517
Schema del Purgatorio	„ 534
Indice analitico	„ 536
Indice delle illustrazioni	„ 545
Indice generale	„ 563